

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
Санкт-Петербургский государственный университет

Грязнова Лидия Викторовна

**РОЛЬ КУРАТОРА В ПРОЦЕССЕ ДЕЦЕНТРАЛИЗАЦИИ ИНСТИТУЦИЙ  
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В РОССИИ НА МАТЕРИАЛЕ  
КРАСНОЯРСКОЙ МУЗЕЙНОЙ БИЕННАЛЕ**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки  
50.04.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Магистерская программа «Кураторские исследования»

Научный руководитель:

Туркина Олеся Владимировна,  
кандидат искусствоведения, доцент СПбГУ

---

подпись, дата

Санкт-Петербург  
2016

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
<b>ГЛАВА 1. ЛОКАЛЬНОЕ РОССИЙСКОЕ КУРАТОРСТВО В УСЛОВИЯХ СВЕРХЦЕНТРАЛИЗОВАННОЙ СТРАНЫ ГЛОБАЛИЗОВАННОГО МИРА.....</b>	<b>11</b>
1.1. Биеннале и музей как ведущие интернациональные институции искусства глобализованного мира.....	11
1.2. Состояние культуры и культурных институций в сверхцентрализованной России с 1990-х по 2010-е гг.....	39
1.3. Локальное самоопределение региональной территории институцией современного искусства: опыт Уральской индустриальной биеннале современного искусства и музея современного искусства PERMM.....	58
<b>Глава 2. КРАСНОЯРСКАЯ МУЗЕЙНАЯ БИЕННАЛЕ: ЛОКАЛЬНОЕ САМООПРЕДЕЛЕНИЕ В УНИВЕРСАЛЬНОЙ КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ.....</b>	<b>69</b>
2.1. Красноярский музейный центр: институция как форма групповой субъективности внутри локального контекста.....	69
2.2. Пространственные и предметные связи Красноярской музейной биеннале: смысл как территория для бытия вместе.....	83
2.3. Этика куратора как основание современного искусства.....	104
Заключение.....	120
Список использованной литературы.....	126

## ВВЕДЕНИЕ

Начиная с 1990-х годов, в России возникают регулярные проекты-форумы, которые были призваны активизировать художественную жизнь страны в условиях нового времени. Среди них – биеннале графики стран Балтийского моря в Калининграде (с 1990), Новосибирская триеннале графики (с 1999 года) и др. Десятилетие спустя, в начале нового века, к этому процессу активно подключаются разные институции искусства. Они начинают создавать проекты, которые обладают собственным, региональным контекстом и, одновременно с этим, расширяют географию современного искусства в стране. Самыми яркими из них стали проект по превращению Перми в культурную столицу России (2008), Уральская индустриальная биеннале (2010), фестиваль «Архстояние» в деревне Никола-Ленивец в Калужской области (2006).

Особое место в этих процессах среди регионального опыта занимает Красноярская музейная биеннале. На общем фоне она выделяется своим размахом и прицельным сосредоточением на современном искусстве. Опыт Красноярской музейной биеннале, который насчитывает уже 21 год, уникален. Долгое время она оставалась единственным в провинциальной России масштабным проектом, посвященным современному искусству. С 2001 года биеннале имеет постоянную команду. Проект создаётся силами куратора Сергея Ковалевского и коллектива Красноярского музейного центра. При всём том, все, что происходило в рамках Красноярской биеннале, всегда соотносилось с мировыми художественными процессами.

Данная работа посвящена исследованию концептуальной и практической деятельности Красноярской музейной биеннале и тому, как эта институция искусства вписывается в универсальную перспективу художественного дискурса.

Сегодня работа куратора (как в общероссийском, так и в региональном контексте), является темой для самых живых обсуждений<sup>1</sup>. Большую роль в осмыслении этого процесса играют исследовательский центр Музея современного искусства «Гараж» и ГЦСИ. В рамках их научной и выставочной деятельности проходит множество симпозиумов, дискуссий, круглых столов, посвященных проблемам регионального искусства. При этом ГЦСИ ведет активную деятельность непосредственно в регионах, а «Гараж» суммирует опыт всей России (а не только Москвы и Санкт-Петербурга) в свете развития современного искусства в мире.

Деятельность институций современного искусства и частные случаи кураторской практики привлекают внимание специализированных изданий. А также – отдельных авторов, которые стремились осмыслить кураторский опыт 1990-2010 годов.

Процессы современного искусства в России и роль институций в них анализировали Олег Аронсон, Иосиф Бакштейн, Елена Петровская, Виктор Мизиано, Борис Гройс.

Глобализация, биеннале, состояние регионов и другие ключевые аспекты современного искусства неоднократно становились темами журналов «Логос», «Кабинет», «Художественный журнал», «Диалог искусств». Так, в 2000 году, главной темой «Художественного журнала» № 33 выступает искусство регионов. Издание ставит вопрос: «Можно ли говорить сегодня о некоем общем явлении — российском провинциальном искусстве, спаянном неким типологическим родством?»<sup>2</sup>.

Проблемы регионов волнуют не только печатные, но и сетевые источники. Например, с 2000 по 2015 годы, Gif.ru создавал карту культурной региональной активности. Сайт агрегировал все материалы, посвященные искусству в регионах. Сегодня актуальные процессы в искусстве России

---

<sup>1</sup> Дискуссионная платформа «Открытые системы. Опыт художественной самоорганизации в России. 2000–2015» (06.11.15 / 10.12.15); Симпозиум в рамках IV Санкт-Петербургского международного культурного форума «Современное искусство: вместе или рядом» (13 декабря 2015 года).

<sup>2</sup> Художественный журнал № 33, Регионы (Москва, Сентябрь), 2000 С. 3.

освещаются порталами Артгид, AroundArt и др.

И, разумеется, региональные события культуры неоднократно становятся темой дискуссий, которые проходят в самих региональных институциях<sup>3</sup>.

Однако деятельность конкретно Красноярской музейной биеннале становится предметом внимательного изучения впервые.

Целью данного исследования является определение роли куратора в изменении ситуации централизации современных русских культурных институций, опираясь на материалы Красноярской музейной биеннале.

Таким образом, предметом исследования данной работы является Красноярская музейная биеннале. Объектом исследования стала современная культурная институция, представленная в двух её самых значимых формах для системы современного искусства (как российского, так и мирового) – музей и биеннале.

Для достижения поставленной цели, необходимо решить следующие задачи:

- дать определение институции современного искусства;
- сформулировать какую роль играют музей и биеннале в процессах, связанных с искусством;
- проанализировать концепции и практику реализации ключевых биеннале;
- рассмотреть основные характерные черты и причины появления централизации России и понять, каким образом она оказывает влияние на культурные процессы в регионах;
- определить основные этапы становления системы современного искусства в период с 1990-х по 2010-е годы;
- проанализировать опыт региональных институций искусства на

---

<sup>3</sup> Круглые столы: «Уральская Индустриальная Биеннале современного искусства: мировая повестка в регионе» (10.05.2015); «Любовь пространства в образах: говорим о том, что видим», X Красноярская музейная биеннале (06.09.2013).

материале Уральской индустриальной биеннале современного искусства и музея современного искусства PERMM, как примеры работы с локальным контекстом;

- обозначить этапы становления и ключевые изменения в истории концептуального развития Красноярского музейного центра и Красноярской музейной биеннале;

- определить, как музей и биеннале взаимодействуют, разделяя одну концепцию;

- проанализировать каким образом локальная кураторская деятельность проявляет себя в условиях глобализованного мира.

Разобраться в том, каким образом реализуется деятельность институции современного искусства в Сибири стало возможно благодаря материалам, посвященным Красноярской музейной биеннале. Основными опорными документами стали каталоги прошлых лет (за 1997, 2001 и 2007-2011 годы); тексты кураторских концепций события; фото- и видеодокументация; обзорные и аналитические материалы СМИ и специализированных изданий. Специально для исследования были проведены два интервью с куратором биеннале Сергеем Ковалевским, взятые в ноябре 2014 года и ноябре 2015 года.

На основании этих материалов удалось составить хронологию развития институции, по которой можно проследить концептуальное движение биеннале и изменение мотивов проведения события. А также увидеть, какую роль сыграл в этом процессе музей.

В качестве основных методов используется метод индукции, описательный метод и метод сравнительного анализа.

Разговор о кураторском дискурсе требует обращения к актуальным авторам. Для данного исследования важны аналитика художественной жизни, критическая реакция, публикации ключевых международных теоретиков современного искусства.

При изучении состояния современного мира, с учётом существования культурной индустрии и автономии современного искусства в XX веке мы опираемся на труды таких авторов как Жан-Франсуа Лиотар, Теодор Адорно и Макс Хоркхаймер, Тьерри Де Дюв.

Тому как менялось в XX веке пространство институций с точки зрения институциональной критики посвящены работы Андера Фрезер, Ханса Хааке, Дагласа Кримпа, Хэла Фостера, Розалинд Краусс, Бенджамина Бухло, Даниэля Бюрена, Клэр Бишоп.

Влияние процессов глобализации на состояние искусства в глобальном мире рассматривалось в работах Пола О'Нила, Паскаля Гилена, Брайана О'Догерти, Тьерри Де Дюва, Дэвида Джозелита. Связанные с этой темой постколониальные исследования в художественной практике можно проследить в работах Эдуарда Глиссана, Кристиана Краваньи, Мадины Тлостановой.

Историю биеннале как события глобализованного мира рассматривают Елена Филипович, Карлос Басуальдо, Хоу Ханру, Питер Осборн, Пол О'Нил, Паскаль Гилен, Борис Гройс.

Философскому исследованию темы сообщества и новых форм социальности посвящены работы Жан-Люка Нанси, Шанталь Муфф, Джорджо Агамбена.

Исследование причин централизации России и их последствий прорабатывается в работах Ростислава Туровского, Елены Трубиной. Каким образом советское наследие влияет на состояние региональной культуры, а также способность регионов производить собственные культурные события изучали Вячеслав Глазычев, Виталий Куренной.

Помимо прочего, необходимо рассмотреть опыт таких кураторов, как Жан-Юбер Мартен, Франческо Бонами, Харальд Зеeman, Чарльз Эше, Виктор Мизиано, так как их деятельность соотносится с темой этой работы.

Данное исследование находится на пересечении нескольких научных

дисциплин: критической теории, истории институций современного искусства и кураторского дискурса, социологии искусства, истории, политгеографии, кураторских исследований и истории художественного дискурса.

Работа состоит из введения, двух глав и заключения.

Первая глава посвящена эволюции системы современного искусства во второй половине XX века. Благодаря институциям современное искусство становится видимым, внутри их деятельности оно легитимируется.

В этой части работы подробно анализируется деятельность музея и биеннале, как ключевых мест, в которых экспонируется искусство. Это две основные и самые крупные формы, которым приходится сейчас балансировать между вопросами этики и эстетики. Одновременно с тем, они не автономны и существуют в измерении капиталистических и политических процессов.

Основное внимание сфокусировано на феномене биеннале. Однако, в случае Красноярской музейной биеннале, музей играет огромную роль в конечном виде события и его концепции. И поэтому, прежде чем рассматривать этот частный случай, необходимо осмыслить роль музея в процессе становления современного искусства.

Биеннале как формат выставки – устоявшаяся форма. За более чем столетнюю историю существования сложилась своя история, достаточно подробно изученная. Как и музей, ставший частью капиталистических процессов, с середины 1980-х годов, когда произошел биеннальный бум, этот формат выставки регулярно подвергается критике и критическому анализу.

Говоря о современном искусстве и процессах с ним связанными, невозможно обойти такое явление, как глобализация. Поэтому, в первой главе рассматривается как именно она оказывает грандиозное влияние на становление искусства в том виде, в котором мы можем наблюдать его сегодня. На сегодняшний день, один из способов попасть на мировую



событийную карту для города глобального мира — это создать собственную биеннале. Разговор о глобализации продолжается с учетом исторических и политических предпосылок централизации России, которая стала частью единого глобального мира.

Во второй главе анализируется как описанные выше условия современного мира влияют на деятельность Красноярской музейной биеннале.

Куратор, как и институции, в рамках которых он реализует свою практику, существуют в глобализованном мире. В данной главе анализируется, каким образом в условиях современной российской действительности реализуется кураторская стратегия и развивается концепция институции. Биеннале не существует в замкнутом пространстве, состояние среды, в которой действует институция отражается на её работе. Подробно рассматриваются обстоятельства, в которых оказывается региональная институция, ставящая перед собой целый комплекс задач. Красноярская музейная биеннале в паре с Музейным центром своей деятельностью стремится к появлению и регулярному экспонированию в отдаленной части России современного искусства, построению лояльного к искусству общества и проблематизации художественными средствами пространства Сибири. В решении этих проблем становится возможным уменьшение неравномерности культурного развития периферии по отношению к центру.

В основе истории Красноярской музейной биеннале всегда лежала встреча музея и художника. В 1995 году, когда всё только начиналось, это была попытка провинциальных музеев сформулировать вектор своего развития с помощью столичных авторов. Спустя 20 лет ситуация изменилась. Теперь музей — это место встречи художника с сибирским пространством. Музей — это основа для художественного высказывания, международного или российского, которое убедительно показывает, что язык искусства

универсален.

Кураторская деятельность в условиях современного мира с одной стороны проходит между централизацией и глобализацией, с другой – в нахождении баланса и между идеализмом и поиском путей выживания. Современный куратор становится перформативным, в необходимости быть способным сохранять умение выносить эстетическое суждение. Своей практикой он делает явной разницу между продуктом культурной индустрии и искусством, решая конкретные задачи, отвечающие запросу местности.

# ГЛАВА 1.

## ЛОКАЛЬНОЕ РОССИЙСКОЕ КУРАТОРСТВО В УСЛОВИЯХ СВЕРХЦЕНТРАЛИЗОВАННОЙ СТРАНЫ ГЛОБАЛИЗОВАННОГО МИРА

### 1.1. Биеннале и музей как ведущие интернациональные институции искусства глобализованного мира

В Америке и Западной Европе искусство окончательно встраивается в систему современного искусства после 1960-х годов. Начиная с этого времени музеи и галереи становятся главным коммуникационным мостом между зрителем и художником. Это структурообразующие элементы системы современного искусства, функции которых ясно дифференцированы<sup>4</sup>. Они берут на себя производство смысла и критериев ценности искусства: контролируют художественные процессы и манипулируют взглядом зрителя. Таким образом, новая роль институций искусства закономерно становится главной причиной возникновения институциональной критики.

Ханс Хааке, известный концептуальный и политический художник, яркий представитель этого направления, в своих исследованиях уходит от критики физического пространства (галереи или музея) к анализу социальной системы. Кроме максимально исчерпывающего списка основных пространств, мест, людей и вещей, «институт» для Хааке наилучшим образом описывается как сеть экономических и социальных отношений.

Таким образом, система современного искусства включает в себя обширное поле человеческой деятельности. Это организованная структура институций, которые представляют искусство и концептуально его обосновывают.

Концепция «института искусства» включает в себя не только музеи, места производства, распределения и приобретения предметов искусства, но

---

<sup>4</sup> Воропай Л. Институции. // «Невозможное сообщество». Глоссарий. М., 2015. Т. 2. С. 36.

поле искусства как социальную сферу в целом<sup>5</sup>. В работах художников, связанных с институциональной критикой, понятие «института» стало охватывать пространства, в которых демонстрируется искусство: от музеев и галерей до офисов, домов коллекционеров и публичных пространств, если там выставляются произведения искусства; места производства искусства: где офис администратора галереи находится в одном ряду с мастерской; места, где формулируется дискурс искусства: художественные журналы, каталоги, симпозиумы и лекции; места, где готовят художников и создателей дискурса об искусстве: курсы художников и историков искусства, а теперь и образовательные программы для кураторов<sup>6</sup>. Марта Рослер предлагает также включить в этот перечень «зрителей, покупателей, дилеров и производителей»<sup>7</sup>.

Институционализация охватывает все процессы, связанные с искусством: от выставочной политики до художественного дискурса, регулируя отношения между структурами, вовлеченными в художественный процесс. Одновременно с этим начинается проникновение логик капиталистического рынка в процессы институций искусства. Неoliberalизм выходит за пределы только экономических процессов. Во второй половине XX века в Европе происходит максимальное проникновение рынка во внерыночные и внеэкономические сферы, которые до этого были от него отделены, в том числе и в область культуры. Процессы, обусловленные логикой рынка и производства товаров, теперь становятся нормой практически во всех секторах социальной жизни. 1990-е годы можно назвать эпохой обновления, когда произошел переход от интернациональной к глобальной системе искусства. К 2000-м годам она стала частью культурной индустрии.

О том, что искусство потеряло свою автономию с укреплением

---

<sup>5</sup> Fraser A. From the Critique of Institutions to an Institutions of Critique. Cambridge, MA: MIT Press, 2009. P. 412.

<sup>6</sup> Fraser A. From the Critique of Institutions to an Institutions of Critique. P. 412.

<sup>7</sup> Цит. По: Fraser A. From the Critique of Institutions to an Institutions of Critique. P. 413.

культурной индустрии, писали ещё в конце 1940-х годов Макс Хоркхаймер и Теодор Адорно. В этом режиме искусство превращается в инструмент с вполне конкретным назначением и теряет свою «целесообразность без цели», провозглашаемую эстетикой идеализма. Культура должна просвещать, воспитывать и развлекать.

Эта участь неизбежно настигает и большие культурные проекты, в том числе и деятельность музеев. Целесообразность действий оценивается по параметрам рынка. «Количественные показатели ценности, фигурирующие в индустрии культуры, не имеют ничего общего с сущностными критериями, со смысловой значимостью продукта»<sup>8</sup>. Высокой посещаемостью становится удобно обосновывать важность и оправданность мероприятия, тогда как за последним могут скрываться чьи-то личные интересы по «культурному капиталовложению». Музей как корпорация становится новым игроком рынка, привлекательным для инвестиций. Спонсоры требуют отчетности и получают все большее влияние в управлении музеев.

В логике рынка музею требуется постоянное обновление. Постепенно меняется восприятие пространства и функции музея как такового. В сферу искусства проникает рыночная терминология: выставка и каталог именуется «продуктом»<sup>9</sup>, и это определение сразу отсылает к коммерческим процессам. В этих условиях неолиберальной культурной политики институции озабочены вопросом рентабельности, который начинает влиять на стратегию и характер места: «гуманитарной сфере все чаще приходится отстаивать собственные системы оценки согласно количественным показателям»<sup>10</sup>.

Новые условия диктуют новый подход к организации выставок. Одним из главных показателей успешности и состоятельности выставочных проектов становится количество аудитории, которую такой проект в

---

<sup>8</sup> Хоркхаймер М, Адорно Т. Культурная индустрия как способ обмана масс. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016 С. 19.

<sup>9</sup> Krauss R. The cultural Logic of Late Capitalism // October. 1990. № 54. С. 15.

<sup>10</sup> Бишоп К. Радикальная музеология, или Так уж «современны» музеи современного искусства? М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 77.

состоянии привлечь. Музейная коллекция теперь рассматривается не просто как культурное наследие, но как ресурс, который должен работать.

Такой подход неизбежно приводит к спецификации и бюрократизации музейных процессов. Музейные коллекции расширяются с прицелом на популярность новых объектов, из-за чего возникают потребности в расширении самого пространства музея. Наглядным примером изменения порядка вещей может быть следующий исторический факт. В 1961 году у Харальда Зеемана, когда его избрали директором Бернского Кунстхалле, в штате было четыре человека: секретарь на полставки, кассир, консьерж и сам директор<sup>11</sup>. Сегодня подобный состав работников может быть у частной галереи, но никак не у городского выставочного пространства, в котором регулярно открываются выставки современного искусства разных стран.

Трансформируется и само пространство музея. Это связано с изменением логики демонстрации произведений искусства. Если энциклопедический музей рассказывает историю, новый музей представляет посетителям определенную версию истории искусства. Происходит переход от диахронии к синхронии, при котором классические музеи больше не соответствуют запросу нового времени. Томас Кренс, бывший директор фонда Гуггенхайма, объясняет, зачем нужны огромные ангароподобные пространства, далекие от привычного вида «энциклопедических музеев», запросом нового времени<sup>12</sup>. Уходит в прошлое дворец Ренессанса, через анфиладу комнат которого разворачивалась и складывалась в очевидную и ясно прослеживаемую последовательность история искусства. Пространство нового музея универсально, нейтрально и безгранично. За счёт перегородок и временных конструкций оно становится пластичным и способным принимать какую угодно внутреннюю форму, а значит, и объекты могут группироваться в нём свободно.

Значимость истории подавляется пространством. Эйфория

---

<sup>11</sup> Щербакова Е. Харальд Зееман: такой же первооткрыватель, как и все мы // Логос. 2015. №5 (25). С. 35.

<sup>12</sup> Цит. По: Krauss R. The cultural Logic of Late Capitalism, P. 7.

фрагментированного восприятия, свойственная продуктам культурной индустрии, проникает в музей. Синхронический музей отказывается от истории и аффекта в пользу интенсивности эстетического переживания и погружения. Взгляд зрителя смещается с объекта на пространство, в котором он находится. В этом куда больше общего с индустрией развлечений, чем со старым доиндустриальным музеем<sup>13</sup>. Новые выставочные условия меняют наше восприятие искусства как зрителя XX века.

В 1990-е годы альтернативой наступившим изменениям стала программа нового институционализма. Её последователи выступают за создание критических, открытых и демократических арт-институций. Для музея они видят в этом залог эволюции, уберегающий от деградации и вырождения<sup>14</sup>. Музей здесь коммуникативное и общественное пространство разнообразных стратегий. Он должен занимать отстраненно-нейтральную, но вовлеченную позицию, отказываясь от манифестации и догматизации прошлого и настоящего — таким его видят сторонники этой концепции.

Другой значимой формой институций современного искусства наравне с музеем, оказывающей влияние на её внутренние процессы и делающей картину мира более транскультурной, является биеннале.

Под биеннале понимают крупномасштабную международную групповую выставку, которая, как правило, проходит раз в два года. Биеннале как вид кураторской практики обладает насыщенной историей, притом её внутренние мотивы могут меняться в ходе её существования. Биеннале как формат выставки находится в постоянном процессе переосмысления и обновления, оперативно транслируя последние тенденции современного искусства. Темы и содержание выставок становятся отражением и рефлексией на происходящие в мире процессы. Биеннале репрезентирует и анализирует уже случившееся и возможные последствия происходящего. Манифеста появилась как реакция на победу капитализма над своим главным

---

<sup>13</sup> Krauss R. The cultural Logic of Late Capitalism P. 17.

<sup>14</sup> Пыркина Д. Институты власти vs арт-институции // Художественный журнал. 2008. № 67/68 С. 54.

врагом в марафоне, который для Страны Советов оборвался в XX веке. Биеннале Йоханнесбурга задавалась вопросом, как пережить травму апартеида<sup>15</sup>. Берлинская биеннале стала ответом на потребность в идентификации города и необходимости дать голос самому молодому и прогрессивному в современном искусстве.

В 1993 году на 45-й Венецианской биеннале Российский павильон заслужил особого упоминания (Илья Кабаков, инсталляция «Ремонт»). На этот год пришёлся пик интереса к России со стороны Запада. Такого рода внимание можно рассматривать как политический жест, где работа резонирует с тем, что страна находится в процессе обновления. А система современного искусства реагирует на события истории.

Первая международная художественная выставка Венеции открылась 30 апреля 1895 года. Это самая первая и самая старейшая из выставок современного искусства. Перерывы в её долгой истории случались дважды – во время Первой и Второй мировых войн. В 1968 году событию помешали открыться вовремя студенческие протесты. Венецианская биеннале — высокостатусное событие, поднимающее вверх карьеры художников и кураторов. Она послужила примером для биеннале в других странах.

Ключевые особенности выставки повторяются её последователями: регулярность (раз в два года), куратор, назначающий тему события (с 1972 года у Венецианской биеннале), наличие основной экспозиции, персональные выставки отдельных художников (ретроспектива Курбе, персональные выставки Ренуара и Климта в 1910-м году). Новаторские ходы становились импульсом к созданию самостоятельных событий. На создание Берлинской биеннале Клауса Бизенбаха вдохновила «Аперто» – отдельная выставка молодого искусства из разных стран, которую в 1980-м году на 39-й Венецианской биеннале инициировали Акилле Бонито и Харальд Зеeman.

Венецианская биеннале возникла в конце XIX века, и по задачам,

---

<sup>15</sup> Туркина О. «Последняя Венецианская биеннале XX столетия» (13 марта 1999 года). Видеозапись лекции // Фонд «ПРО АРТЕ». 2015.



которые она призвана была решить, соотносилась с существующим на тот момент порядком дел. Эта выставка была призвана «перезапустить» вырождающуюся и пришедшую в упадок Венецию. Первые экспозиции строились по образцу крупных выставок XIX века, обязательным условием было включение произведений зарубежных художников. Первые одиннадцать лет под руководством Антонио Фределетто ознаменовались прославлением «салонного искусства» и консервативного подхода.

Биеннале репрезентировала победу западного мировоззрения и доминирующих на тот момент стран<sup>16</sup>. Демонстрация расстановки политических сил, их характер и соотношение производились средствами искусства. С начала XX века в Венеции появляются национальные павильоны. Так начинается репрезентация могущества ведущих мировых держав (в 1907 году появился первый национальный павильон Бельгии и далее – Венгрия (1909), Германия (1909), Великобритания (1909), Франция (1912) и Россия (1914)<sup>17</sup>. За эту особенность биеннале регулярно критиковали. Сегодня разделение по национальным павильонам остаётся, но становится все более условным. Принадлежность к стране в искусстве оспаривается и интерпретируется участниками биеннале. Петер Вайбель в качестве комиссара австрийского павильона в 1990-е годы выставил искусство иностранных и австрийских художников. На тот момент это был новаторский жест, получивший осуждение в Австрии и одобрение интернационального художественного мира. На 51-й биеннале (2005) по замыслу художника Сантьяго Серра в испанский павильон пускали только по предъявлению паспорта, подтверждающего гражданство этой страны.

В 1990-е годы идея национальной репрезентации подверглась особой критике в наступившем постполитическом и постидеологическом мире. На

---

<sup>16</sup> Туркина О. «Последняя Венецианская биеннале XX столетия» (13 марта 1999 года). Видеозапись лекции // Фонд «ПРО АРТЕ». 2015.

<sup>17</sup> И по сей день, несмотря на то, что идея национального представительства потеряла свои былые позиции, страны-участницы стремятся обзавестись постоянной локацией. Стремление к обособлению границ средствами искусства преломляется в таком курьёзе как плавучий павильон «Пиратской партии».

смену противостояния капитализма и коммунизма выдвинулась идея всеобщей интеграции в единую систему победившего капитализма. Границы отменяются. С исчезновением Советского Союза место идеологии занял капитализм. Логика рынка становится тотальной, и институты искусства учатся жить по его законам.

К 1990-м годам биеннале становится стандартной выставочной моделью, «которую скорее копируют, а не оспаривают»<sup>18</sup>. По сравнению с неспешной динамикой прироста первой половины XX века, когда после Венецианской биеннале спустя 50 лет появляется биеннале в Сан-Паулу (1951), а затем Документа (1955), к концу века происходит «взрыв жанра». В 2016 году на сайте некоммерческой организации Biennial Foundation упоминается уже 180 биеннале<sup>19</sup>.

Биеннале, возникшие за последние два десятилетия, появились на пересечении двух тенденций: с одной стороны, централизации, характерной для периода глобальной интеграции рынков, а с другой – всё более широкого распространения информации, в результате которого локальные ситуации и проблемы становятся все более видимыми<sup>20</sup>. Биеннале как события глобального мира производят новые локальности — собственные контексты, порождающие социальную жизнь.

Они возникают там, где есть проблемы с репрезентацией современного искусства: в удаленных от центров художественной жизни провинциальных городах и странах, где отсутствуют соответствующие институты. В связи с нехваткой серьезной музейной деятельности в сфере современного искусства появились биеннале в Тайпее и Цетинье<sup>21</sup>. Биеннале выступает в качестве «средства легитимации не вполне легитимного места»<sup>22</sup>. Как резонно замечает Георгий Литичевский, в больших городах с налаженной

---

<sup>18</sup> О'Нил П. Культура кураторства и кураторство культур(ы). М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 84.

<sup>19</sup> Информация на момент 16.05.2016.

<sup>20</sup> Базуальдо К. Подвижная институция // The Manifesta Journal Reader: избранные статьи по кураторству. СПб.: Издательство «Арка», 2014. С. 36.

<sup>21</sup> Буррио Н. Большой проект должен порождать дискуссию. С. 56.

<sup>22</sup> Литичевский Г. Третье дано // Художественный журнал. 2003. № 53. С. 38.

инфраструктурой современного искусства этого феномена нет. Нет своей биеннале у Лондона, но есть у Ливерпуля.

Другим исходным импульсом к появлению периферийных биеннале может быть желание модернизации собственной художественной среды через временный импорт значимых произведений искусства. По словам Николя Буррио, при такой стратегии устоялись те проекты, которым удалось в то же время канонизировать и утвердить свою культуру<sup>23</sup>.

Пол О'Нил предлагает рассматривать биеннале в первую очередь как часть процессов глобализма, а не глобализации<sup>24</sup>. При глобализации пространственно-временные расстояния сокращаются для укрепления мировой экономической взаимозависимости. Глобализация обезличивает народные культуры и трансформирует с помощью экономических процессов культурную жизнь. Она преодолевает национальные границы в первую очередь ради укрепления свободной торговли.

Глобализм является частью неолиберальной идеологии и органически выходит из господства мирового рынка и процессов вестернизации. Он строится на обмене и взаимодействии и характеризуется усилением движения и взаимодействия идей и людей (практик, информации и произведений) и их разнообразием в широких социальных и культурных сетях.

Культурный глобализм как порождение процессов глобализации становится продуктивным контекстом для биеннале, ключевой темой которого сам глобализм и является. Биеннале выступает как ответ на запрос глобального мира и участвует в формировании понимания глобальной культуры.

Анализируя различия и сходства, пытаясь понять, есть ли некая демаркационная черта между Востоком и Западом, Борис Гройс в своем докладе в рамках конференции «Где черта между нами»<sup>25</sup> даёт не самое

<sup>23</sup> Буррио Н. Большой проект должен породить дискуссию. С. 56.

<sup>24</sup> О'Нил П. Культура кураторства и кураторство культур(ы). С. 230.

<sup>25</sup> Гройс Б. Западный постмодернизм и восточный постсоциализм. Выступление на конференции в ЦСИ «Гараж» «Где черта между нами?» // Gallery.spb. 2015. С.61.

оптимистичное определение глобализации. Глобализованный мир — это не мир международной солидарности, который разделяет общие культурные ценности, а мир глобальной конкуренции и всеобщего соревнования. В тот момент, когда в обход конкуренции между странами появляются глобальные города-соперники, происходит конкуренция индивидуумов, подключающих человеческий капитал — выражение собственной культурной идентичности.

С 1980-х курирование биеннале движется в сторону более интегрированной глобальной модели выставки. Теряет свою главенствующую роль национальный признак, разрывается связь с истеблишментом в арт-мире, в биеннале начинают принимать участие художники, не принадлежащие к признанным западным центрам искусства. Биеннале, действуя на пересечении глобального и локального, превращается в современный глокальный феномен. Событие остаётся масштабным, но акцент в восприятии биеннале при этом смещается с национальных государственных границ к границам города внутри глобализованного мира.

Биеннале становится местом и контекстом, в рамках которого искусство переживается в модальности однократного события<sup>26</sup>. Место проведения определяет набор экспонируемого, характер публики, позицию и центральный локус для прочтения выставки<sup>27</sup>. С точки зрения глобальных процессов, биеннале можно охарактеризовать как временную конструкцию медиации искусства, которая осуществляется при поддержке местной культурной сети и при этом связана с глобальным арт-рынком и курируется преимущественно приглашенным куратором или командой кураторов.

Понятие «глокальный» (glocal) в контексте художественных процессов получило распространение в 1980-е годы. «Глокализацией» изначально называли процесс адаптации технологий сельского хозяйства и адаптацию агротехнических новаций под местные условия нацеленного на глобальный рынок хозяйства, а позже обратный процесс адаптации глобального под

<sup>26</sup> О'Нил П. Культура кураторства и кураторство культур(ы). С. 87.

<sup>27</sup> О'Нил П. Культура кураторства и кураторство культур(ы). С. 87.

конкретный локальный рынок.

Это понятие популяризовал социолог Роланд Робертсон. «Глокализация» входит в теорию «мировой культуры», которая посвящена тому, как осознание принадлежности к единому миру влияет и изменяет сферы жизни человека в масштабе от внутрисемейных отношений до международных. В 1990-е годы он использует это понятие для анализа глобализационных процессов, превративших мир в единое социокультурное пространство, в результате которого формируется глобальное сознание индивидов и последовавшее за этим изменение социальных практик.

Глокальные процессы проявляются на пересечении глобального и локального. Происходит двусторонний обмен – глобальные тенденции в культуре изменяются под действием локального контекста, а локальные культурные ценности переосмысливаются, когда вписываются в перспективу глобального мира.

Глокальность и современность стали двумя параллельными лейтмотивами в поддержании биеннале как господствующей выставочной модели. Распространение формата биеннале в течение девяностых и нулевых укрепляло представление о глобализме как «о неизбежной реальности нашего времени»<sup>28</sup>. Открывается более широкая область взаимодействия между искусством и публикой, локальным и глобальным, национальным и международным.

Сторонники идеи «глокального» настаивают на необходимости этического поведения. По их мнению адекватно локальные интересы могут соотноситься с глобальными процессами в рамках городов, а не национальных государств<sup>29</sup>. В небольшом относительно мирового масштаба формате города крупным участникам современного искусства приходится иметь дело с конкретными сообществами города и их интересами.

---

<sup>28</sup> О'Нил П. Культура кураторства и кураторство культур(ы). С. 109.

<sup>29</sup> Де Дюв Т. Глокальное и сингуниверсальное. Размышление об искусстве и культуре в глобальном мире // Художественный журнал. 2014. № 84. С. 61.

Художественное сообщество становится глокальным. Тьерри Де Дюв говорит о том, что «сегодня, когда все большие нарративы, как классические, так и авангардные, вышли из употребления, художественное сообщество, похоже, нашло свою новую легитимацию в глокальной этике, основывающейся на свободной и справедливой торговле культурными благами под прикрытием искусства»<sup>30</sup>. Глокальное как симптом времени указывает на то, что искусство не просто служит прикрытием в экспериментах с глокальной этикой. Это ещё и попытка устранения разрыва между частным и общим, городом и миром, где биеннале — проводник художественной глокализации.

В 2003 году Франческо Бонами на 50-ой Венецианской биеннале «Мечты и конфликты. Диктатура зрителя» (2003) выдал гломантический (glomantic) ответ глобализованному миру искусства. В основной экспозиции выставки он исследовал, насколько репрезентация совместима с критическим подходом. Куратор совместил романтизм национальной репрезентации и глобализм большого проекта. Для участия были приглашены одиннадцать кураторов, у которых уже был опыт сочетания глобального художественного языка и национальных, территориальных, социальных и политических различий. Выставка была лишена явного центра и представляла собой набор кураторских высказываний на предложенную тему, преимущественно в леворадикальном, политически ангажированном ключе<sup>31</sup>. По замечанию Олеси Туркиной, Венецианская биеннале показала себя как «произвольный знак (как сказал бы Фердинанд де Соссюр), означающее, оторвавшееся от означаемого и существующее только в определенном контексте (Жак Лакан)<sup>32</sup>». Под объявленной диктатурой зрителя оказалась скрыта диктатура главного кураторского высказывания, которая направляет взгляд зрителя, а за ним и суждение.

Как уже говорилось ранее, в 1980-е годы современное искусство

---

<sup>30</sup> Де Дюв Т. Глокальное и сингуниверсальное. С. 61

<sup>31</sup> Туркина О. Большая выставка: от блокбастера к сериалу // Художественный журнал. 2003. № 53. С. 69.

<sup>32</sup> Туркина О. Большая выставка: от блокбастера к сериалу. С. 70.

окончательно становится фактом «системы современного искусства», возникает устоявшаяся система институций: мировые музеи, известные ярмарки, галереи. В середине 1990-х годов в этой относительно недавно сформированной среде в формате биеннале появляются проекты, ищущие альтернативу стратегиям выставок-блокбастеров. На фоне новых инициатив «Документа» и Венецианская биеннале начинают казаться вечными игроками, споткнувшимися об устаревавшую модель национальной репрезентации.

Побудительным мотивом к возникновению «Манифесты» стало сопротивление вестернизации и американизации Восточной Европы, которая не так давно перестала быть коммунистической. Создатели выставки ставили перед собой задачу создать событие, дающее право голоса молодым художникам. Изначально «Манифеста» — это проект единой и объединенной после завершения холодной войны Европы. Первым посылом для создания биеннале было желание выстроить беспрепятственный творческий диалог между Востоком и Западом Европы для молодых художников и специалистов. Вторым важным моментом является то, что «Манифеста» — это кочующий проект с меняющимся каждый раз куратором или группой кураторов. Её номадический характер выражен в желании исследовать территорию Европы.

Эта биеннале не персональная, не институциональная и не олигархическая собственность (в отличие от больших проектов в России). Так совпало по времени, что «Манифеста» возникла одновременно с постсоветским художественным контекстом.

У номадического проекта номадические правила. «Манифеста» каждый раз в новой ситуации в новом месте вступает в диалог с уникальным контекстом, что корректирует и переопределяет её формат. На момент создания биеннале групповое кураторство, которое являлось еще одной характерной особенностью проекта, было новой моделью построения взаимоотношений, основанной на демократической горизонтальности. «Это

был не просто эксперимент, а метафора новой постмодерной ситуации, предлагающая вместо иерархии, присущей эпохе модерна — модель сетевую и групповую», – говорит об опыте «Манифесты» Виктор Мизиано<sup>33</sup>.

Другой показатель пластичности концепции «Манифесты» – выбор места проведения события. «Манифеста», существуя в границах Европы, до последнего времени избегала авторитетных культурных центров<sup>34</sup>. Как правило, выбранный город находится вне основных институциональных процессов, но обладает богатым историческим контекстом. Каждый раз изменяя локацию, биеннале демонстрирует местной, национальной и интернациональной аудитории новые формы и движения художественного выражения. Команда биеннале стремится создать адекватные условия для диалога между частной культурой, широким интернациональным контекстом современного искусства и интеллектуальной средой, уделяя внимание особенностям данной локации и шире – теории и политики в меняющемся обществе.

Подобный проект для нестоличных городов – это расширение опыта в обе стороны: и для местных институций, и для номадического проекта «Манифесты». Каждый раз биеннале исследует тектонику внутренних процессов на местности, где разворачивает свою деятельность. Запуская собственные процессы, она обогащает и создает связи между действующими на данной территории, но параллельными группами, выступая поводом для взаимодействия там, где ранее не было для этого специальных условий и необходимости.

Однако интернациональная команда девятой «Манифесты» демонстрирует уход от первоначальной панъевропейской идеологии, которая на данный момент, спустя 20 лет с момента создания «Манифесты», исчерпала себя, больше не являясь главной задачей и уступая место новым

---

<sup>33</sup> Мизиано В. История и опыт Манифесты. Видеозапись лекции. // Институте УНИК. 2013.

<sup>34</sup> Манифеста 11 (2016) пройдет в Цюрихе. Это один из самых дорогих в мире, крупный финансовый и научный центр Швейцарии, глобальный город.



проблемам современности.

Берлинская биеннале, вышедшая из плеяды биеннального бума конца XX века, отражает другую сторону идеи номадического, отличающуюся от «Манифесты». Эта выставка, которая проходит в городе, считающемся одним из самых значимых для современного искусства. Проект регулярно меняет локацию, не выходя за границы Берлина, и меняет свою конфигурацию в зависимости от концепций, предлагаемых каждый раз новыми кураторами. Так биеннале вступает в диалог с городом, который сам склонен к постоянным трансформациям и пересборкам.

Как упоминалось ранее, на создание биеннале основателя проекта Клауса Бизенбаха вдохновила венецианская «Аперто», а точнее, её исчезновение из программы Венецианской биеннале в 1995 году по воле консервативного куратора Жана Клера. Необходимость организовать репрезентативную международную выставку современного искусства и привлечь внимание к менее известным молодым художникам стала целью Берлинской биеннале. На протяжении всей истории штабом и поддерживающей организацией выставки была KW<sup>35</sup>. Это институция, так же созданная Бизенбахом, открылась в когда-то неблагополучной части города, состоявшей из сквотов молодых художников.

Берлинская биеннале мыслится как открытое пространство экспериментов, которое идентифицирует и критически оценивает последние веяния мира искусства. Она является своеобразной лабораторией, которая отслеживает и тестирует самые новые эксперименты молодого искусства и дает возможность молодым художникам продемонстрировать его широкой публике.

Клаус Бизенбах, придумав Берлинскую биеннале, установил своеобразный сейсмограф для всего происходящего вокруг и внутри искусства, чутко реагирующий на социальные и культурные перемены.

---

<sup>35</sup> Арт-фабрика (нем. Kunst-Werke).

Берлинская биеннале исследует художественные процессы, которые представляют не всегда видимые трансформации города, обладающего собственной идентичностью. Глокальность здесь концентрируется в том, что огромное количество художников со всего мира разных возрастов, направлений художественных поисков и степени известности выбрали Берлин местом постоянного проживания и работы. Как резиденты города и активные участники международных процессов искусства, они наравне с процессами рынка изменяют характеристики пространства, вступая в контакт с локальным контекстом. Двойственность процессов глобализации находит отражение и здесь. Бизенбаха не раз критиковали за «джентрификацию» района вокруг KW, который стал благополучнее, а значит, популярнее и привлекательнее инвестиционно. Из-за удорожания стоимости аренды помещений резиденты стали покидать этот район, последовала критика об упрощении и вырождении программы и самого проекта KW.

В начале нового столетия 2001 год ознаменовался новым этапом в мировой истории. Обострился конфликт между Америкой и Ираком, который вылился в обширное противостояние западного и исламского миров. Появилось общественное движение альтерглобализма, ратующего за развитие собственной сети в противовес имеющейся евро-американской либеральной модели глобализации. Закат «Единого Запада» (разделение в стратегии достижения экономического благополучия между Европой и Америкой, первая по-кантовски диалектична и ищет диалога, вторая категорична, живет по Гоббсу и идёт на открытый, военный конфликт) характеризуют как обратную сторону глобализации и либеральной экономики. Идеологии глобализации с присущими ей идеями мультикультурализма и утопии противопоставляются подвергающимися их сомнению этническими конфликтами и миграционными кризисами.

Становится ясно, что единого проекта глобализации быть не может. Происходит дополнительный сдвиг к появлению искусства многополярного

мира. Исчезновение западного единства открывает дополнительную возможность для каждого региона строить собственную интерпретацию современного искусства и искать свои версии будущего мира (и мира будущего) в формате больших выставок.

На первый план выступает ценность разнообразного, которая отстаивается сторонниками постколониального «слабого» дискурса. Последнему свойственно горизонтальное взаимодействие и множественность позиций. Борис Гройс замечает, что теперь существует американский проект глобализации, а также исламский, европейский – разные нации понимают под глобализацией разные вещи<sup>36</sup>. По своим родовым глобализационным признакам одна из ключевых особенностей биеннале — её интернационализм. Он же, будучи идеологией, описывающая состояние мира, в биеннале обсуждается и разбивается на множество интерпретаций. Выставка воспринимается как дискурсивная площадка для понимания что такое мир и мир искусства в нём. Это проявляется в инклюзивности, стремлении к всеобъемлемости в репрезентации процессов современного искусства.

Тем не менее всеохватывающей репрезентации мира биеннале создать не может, и кураторы это признают. Подобная групповая выставка — это фрагментарный, транскультурный, нелинейный опыт мира<sup>37</sup>, выстроенный по кураторскому замыслу. Высказывание куратора составляется из множества различных произведений искусства, которые объединяются в одном месте в духе органичного глобального сотрудничества.

Но насколько верно называть это сотрудничество органичным? Возникает спорный вопрос об отношениях между периферией и центром. Давняя дихотомия центр-периферия, потомок конфликта «колониальное-западное», продолжает существовать и даже укрепляет свои позиции. Биеннале и здесь подчиняется механизмам глобализации. В режиме большой

<sup>36</sup> Гройс Б. Глобализация и теологизация политики // Художественный журнал. 2004. № 56. С. 24.

<sup>37</sup> О'Нил П. Культура кураторства и кураторство культур(ы). С. 115.

выставки мир предстает как слияние разных культур, времён и мест, собранных в одну совместную репрезентацию. Но, как замечает Джон Робертс<sup>38</sup>, работы *периферии* утверждаются и потребляются центром. Изначальные позиции художников Запада и Востока не равны. Искусство периферии интегрируется в центральные структуры. Локальное и периферийное ищет легитимизации своих действий у центра и действует по его условиям. Что считать инновацией определяется ведущими институциями центра. Участие в биеннале несёт экономическую выгоду, но это не способствует укреплению автономии и стабильности страны-периферии, которую представляет художник. Участие в биеннале как в платформе интернациональной коммуникации требует от художника предъявления своей характерной этнической идентичности — экзотичности, которая будет выделять его на общем фоне<sup>39</sup>. Это приводит к ремаргинализации не западного искусства.

Эту ситуацию наглядно иллюстрирует практика создания выставки Жана-Юбера Мартена «Маги земли» 1989 года в Центре Помпиду. Выставка была посвящена современному африканскому искусству, показанному наряду с художниками Европы и США. В ходе работ над этой выставкой сложился стереотип африканского художника. Чтобы попасть на выставку, он обязательно должен был быть чернокожим, жить где-то ниже Сахары и ни в коем случае не иметь художественного образования<sup>40</sup>.

Кураторскую работу с этой позиции в контексте большой выставки рассматривают как «интерпретативную антропологию». Культура предстает как «ассамбляжи текстов», оспаривающие «этнографический авторитет» в диалоге и полифонии внутри главного высказывания выставки. Ведутся споры о том, как курировать (и кто имеет на это право) искусство других культур. Процесс интеграции «периферийного» искусства в западный

---

<sup>38</sup> Бакштейн И. Робертс Дж. Биеннале между периферией и центром // «ХЖ» №53 / 2003 С. 47

<sup>39</sup> Буррио Н. Большой проект должен порождать дискуссию // «ХЖ» №53 / 2003 С. 56.

<sup>40</sup> Кендел Г. Ужас, ужас // «Художественный журнал. 2000. № 33, 2000. С. 7.

контекст характерен преимущественно для стран Запада. Сдвиг в сторону периферии происходит в конце XX — начале XXI века с появлением биеннале в Дакаре, Стамбуле, Кванджу, Йоханненсбурге.

Турция, как и Россия, находилась на периферии основных событий искусства западного мира. Первая Международная Стамбульская биеннале состоялась в 1987 году, став местом встречи в пространстве визуальных искусств между художниками разных культур и аудиторией.

Стамбульскую биеннале как биеннале «периферий» называют альтернативной большим проектам моделью, так как первые давно уже находятся в кризисе жанра. Биеннале Стамбула, вышедшая из модели Венецианской, составляет своей прародительнице интеллектуальную конкуренцию и становится центрами художественной теории и «опорной моделью», через которую критикуют «блокбастерные выставки»<sup>41</sup>. Во время подъема жанра, для середины 1990-х годов, тот факт, что выставка современного искусства происходила в Стамбуле — ориентальном городе, сделало её ярким репрезентантом глобализационной идеологии.

Турция — мусульманская страна. Противостояние ценностей Востока западной культуре и наступающей глобализации стало темой 7-й Стамбульской биеннале (2001, «Эгофуговое — fuga из Эго для следующего поднятия», куратор Юко Хасэгава). Согласно кураторской концепции — это было противостояние игу трёх западных m: man, money, materialism<sup>42</sup>.

Происходят эксперименты с пространством, выставочными помещениями как на 10-й биеннале (2007, «Не только возможно, но и необходимо: оптимизм в эпоху глобальной войны», куратор Ху Ханру) где одновременно использовались помещения культурных центров (культурный центр Ататюрк) и производственных пространств (текстильный рынок).

Чарльз Эше и Васиф Кортун делают темой выставки сам Стамбул

---

<sup>41</sup> Сорокина Е. Венеция / Стамбул // Художественный журнал. 2007. № 67/68. С. 150.

<sup>42</sup> Сальников В. «Эгокач в Стамбульском кремле. В ожидании коллективизма // Художественный журнал. 2002. № 41. С. 84.

(2005, «Стамбул», 9-я биеннале), раскрывая локальный контекст для тех, кто придет извне. Биеннале создавалась на базе уже существовавшей «Платформы» – некоммерческой институции Васи́фа Кортуна, поддерживающей и развивающей местное искусство. Таким образом биеннале была внедрена в уже действующий контекст. Анализ текущего опыта происходил во взаимодействии приглашённых художников с реальным, актуальным пространством города, который начинается за пределами туристических маршрутов. Стамбул представлялся кураторами предельно конкретно как город, одновременно наделённый своими уникальными особенностями, но при этом и типично постсовременный, набирающий силы.

Кураторский проект «Стамбул» Эше и Кортуна оспаривает обвинение в том, что биеннале как международная выставочная модель функционирует лишь в роли остановок на международных линиях для часто летающего племени художников и искусствоведов и оказывает небольшое или непродолжительное влияние на население или культурную жизнь городов, в которых она проводится. Вместо этого они позиционируют вовлечение в контекст Стамбула главной побуждающей силой их выставки (хотя и в рамках обозначенной системы экономики глобального искусства).

По словам Чарльза Эше, биеннале, которая началась с политически ангажированной цели «догнать» уровень культурной прогрессивности Запада, мероприятие помогло трансформировать художественный климат города, который может сейчас гордиться продуктивным художественным сообществом, хорошо знакомым с текущим развитием западного культурного и экономического состояния. Возросшая популярность Стамбульской биеннале поставила её в сходное положение с «ключевыми биеннале», чьи задачи – помимо большой вечеринки и привлечения туристов – порой трудно понять<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> Bonami F., Esche C. Debate: Biennials // Frieze. 2005

То, что России необходима своя главная биеннале современного искусства, признавали многие, хотя к 2005 году уже набирало силу мнение о том, что нужно вообще отказаться от идеи глобальных выставочных проектов. В 1990-е, по горячим следам Перестройки, Москве нужна была биеннале как способ осмыслить недавнее прошлое и заявить о себе в художественном мире как о прогрессивном городе, который готов к диалогу с современным искусством. Спустя десять лет эта идея потеряла актуальность, и к 2005 году её стало явно недостаточно.

Место проведения и концепция для биеннале находятся в прямой зависимости друг от друга. Артикуляция проблемы создания биеннале тут же обнажила весь комплекс существующих в России проблем, связанных с современным искусством. Москва (и Россия) являются периферией глобальной художественной среды. В мире известны отдельные художники, кураторы и теоретики, безусловно признается значимость авангарда. Но представление о России складывается в основном на основании того, что высказывает от её имени власть. Необходим диалог между интернациональным и местным художественным сообществом от лица русской художественной среды. По замечанию Бориса Гройса, попадание России в мировой контекст возможно через открытие нового художественного материала, в первую очередь через встраивание российских художников в интернациональное поле внутри экспозиции<sup>44</sup>. Тогда как новаторство в концепции и новый аспект представления глобальной сцены — это задачи не периферийной биеннале.

Вторая важная проблема — вопрос отношения локального сообщества и власти к современному искусству и необходимости создания среды, демонстрирующей, что современное искусство обладает ценностью наравне с традиционным. Биеннале поспособствовало бы воспитанию в первую очередь лояльности (а не заинтересованности и любви) через привычку

---

<sup>44</sup> Гройс Б. «Большой проект» как индивидуальная ответственность // Художественный журнал. 2003. № 53. С. 41

существования в одном «поле». Регулярный показ зрелищного и звездного искусства в рамках биеннале и деятельности крупных столичных институций мог бы решить эту проблему, если бы не ожесточение позиции по отношению к современному искусству со стороны власти. Для нее это слишком ускользающий от навязываемых интерпретаций и полифоничный в своих высказываниях, а следовательно, политически неблагонадежный вид искусства.

Впоследствии Московскую биеннале не раз обвиняли в воспроизводстве стандартов без учета особенностей местной ситуации. Кэти Чухров говорит о мимикрии московским «Большим проектом» под мегавыставки и «догоняющей» стратегии, которая обнажает еще советскую травму запаздывания<sup>45</sup>. Рефлексия на событие, год от года сопровождавшаяся острой критикой, показывала, что «легитимации искусства на социальном уровне – не произошло»<sup>46</sup>. Биеннале обвиняли в отсутствии исследовательской работы и недостатке аналитического дискурса. Григорий Ревзин сравнивает подход в организации биеннале со стратегией глобального рынка на новой локальной местности, демонстрируя результат глобализации в самом её коммерческом изводе: «I Московская международная биеннале сделана грамотно, как "Макдональдс".<sup>47</sup>».

Безусловно, Москва не может конкурировать с Документой или Венецианской биеннале, но она способна прийти к тому, что из-за своей масштабности не могут сделать мегавыставки. В 2015 году, в связи с ухудшением экономической обстановки, открытие Московской биеннале было под вопросом. Для команды наступил момент, когда пришлось мыслить исходя в первую очередь из ограничений. Шестая Московская биеннале кардинально отличается не только от выставок прошлых лет, но и выбивается из общемировой практики биеннале. За время подготовки произошла смена

---

<sup>45</sup> Чухров К. Game биеннале: трэш и гламур в одном флаконе // Художественный журнал. 2005. № 57. С. 74.

<sup>46</sup> Гниренко Ю. Надеюсь на гуманизм // Художественный журнал. 2005. № 57. С. 84.

<sup>47</sup> Ревзин Г. Цвет в конце туннеля. «Свое иное» Михаила Рогинского // Газета «Коммерсантъ». 2005.



площадки, несколько раз сокращался бюджет, полностью поменялся вид экспозиции и состав участников. В итоге куратор биеннале 2015 года Барт де Бар решил по его выражению, вернуться к истокам<sup>48</sup> и посвятить событие обсуждению и осмыслению понятия «пространство» в центральном павильоне ВДНХ. Тема биеннале «Как жить вместе? Взгляд из центра города в самое сердце Евразии» раскрывалась в искусстве перформанса и выступлениях спикеров.

Перформанс трансформировал пространство, активно включая его в интерпретацию искусства и тем самым артикулировал «здесь и сейчас» Москвы и обращал внимание на актуальный момент (и состояние города и страны). Саския Сассен в своем выступлении говорила о немых пространствах города, чья принадлежность скрыта от глаз жителя (затрагивая болевую точку «затемнённости» важных для всей страны политических решений и их истоков). Свободное мышление современного искусства смогло проявиться, несмотря на усиление контроля со стороны власти (проявившееся, например, в запрете использовать Павильон Украины в качестве основной площадки).

Если вспомнить последние события мировой истории и неизбежно связанную с ней историю биеннале, можно оптимистически предположить, что возникшие сложности поспособствуют переменам и возвращению к решению задач, когда-то поставленных перед первой Московской биеннале.

Биеннале стала двигателем международного художественного цикла, в ходе которого искусство утверждается и приобретает ценность, неизбежно проявляя признаки рыночных механизмов. Арт-рынок нуждается в постоянном обновлении, как следствие, возникают волны интереса к определенному национальному искусству, по форме напоминающие регулярную смену предпочтений в индустрии моды. Мир искусства пережил волну увлечения советским, бразильским, британским и китайским

---

<sup>48</sup> Bart de Baere talks about the 6th Moscow Biennale // Biennale Foundation. 2015.

искусством<sup>49</sup>.

За последние 20 лет, благодаря большим потокам посетителей и масштабу выставочных проектов, биеннале обрела названия-синонимы – выставка-блокбастер, мегавыставка. Несмотря на громкое название, сегодня биеннале — рутинное событие современного искусства, где каждая очередная большая выставка порождает в городе-локации толпы посетителей и обилие критики.

Критики говорят о девальвации идеи «большого проекта» и исчерпанности темы и кураторских дискурсов. Ставится под вопрос способность биеннале репрезентировать реальность. Выставки превышают возможности индивидуального восприятия, сближаясь здесь широтой размаха с большими музеями — Эрмитажем или Лувром, которые невозможно обойти за один день, не потеряв при такой цели ценность посещения. Попытка охватить всё приводит к видимости хаоса и неструктурированности. В качестве ближайшего примера может быть биеннале Венеции 2015 года, которую курировал Окуи Энвезор, где масштабность основного выставочного проекта была первым, о чем говорили журналисты.

Бесконечные отсылки к «мультикультурализму» и «утопии» стали общими местами интеллектуального диалога. «Индифферентность контексту» показывает общие проблемы больших проектов глобального мира — самодостаточность и самореферентность современного искусства, которые могут лишить его коммуникативности и универсальности. Это «хорошие» условия для создания популистского толка экспозиции, в которой «потребление современного искусства определяется уже не катарсисом, а радостью узнавания»<sup>50</sup>, где тема одновременно может значить всё и ничего.

При заигрывании с этими темами высок риск того, что геополитические

---

<sup>49</sup> Туркина О. «Последняя Венецианская биеннале XX столетия» (13 марта 1999 года). Видеозапись лекции // Фонд «ПРО АРТЕ». 2015.

<sup>50</sup> Мизиано В. Покажи мне Стамбул // Художественный журнал. 2005. № 60. С. 109.

задачи будут доминировать над творческими, а биеннале постепенно будет дрейфовать из зоны эстетических вопросов в зону культурной политики. По словам социолога искусства Паскаля Гилена, «актуальные политические проблемы отходят на задний план и уступают место всемирной конкуренции городов, которая привела к появлению большого числа биеннале»<sup>51</sup>, что добавляет привлекательности формату биеннале как инструменту культурного менеджмента. Этот формат выставки становится популярным среди сторонников неолиберальной маркетинговой стратегии, которые находятся под обаянием идеи так называемого «креативного города»<sup>52</sup>.

Частично резкий рост популярности формата биеннале носит экономический характер и связан с индустрией развлечений. Венецианская биеннале считается наиболее показательным примером, когда речь заходит о культурном туризме, связанном с современным искусством. Она приносит большой доход в бюджет Венеции. Для занимающихся культурной политикой биеннале становится особенно привлекательной инвестиционной моделью, которая способна повысить туристическую привлекательность города. Неизбежно возникает ответная критическая реакция-опасение по отношению к существующим успешным биеннале: «какова истинная роль события, насколько она под контролем туристической индустрии, как биеннале использует правительство?»<sup>53</sup> Исследователям еще предстоит понять какова их роль в культурной индустрии и демократизации культуры<sup>54</sup>.

Заботы о сохранении устойчивых позиций и конкурентоспособности со стороны художников и кураторов так же, как и перепроизводство искусства, приходят из области рынка. При сегодняшней «компрессии пространства и времени» по выражению Дэвида Харви, всем участникам больших выставок (кураторам, художникам, принимающим институциям) становится

---

<sup>51</sup> Гилен П. Бормотание художественного множества. Глобальное искусство, политика и постфордизм. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 94

<sup>52</sup> В которую с трудом вписываются многие «некреативные» аспекты жизни города, те самые политические проблемы, которые этой креативности в конечном счете и мешают сбыться.

<sup>53</sup> Робертс Дж. Биеннале между периферией и центром С. 48.

<sup>54</sup> Басуальдо К. Подвижная институция. С. 36.

недостаточно времени и сил на осмысление реальности. Требуется больше энергии и выбора в чем участвовать при постоянной заботе о собственном благосостоянии. Так может появиться опасность быть везде номинально и нигде фактически — подвёрстывая себя под предлагаемые темы и тренды, незаметно превращаясь в машину искусства. Оперирование параметром *over-visibility* в разговорах о биеннале может быть наглядным проявлением проникновения неолиберального в современное искусство. Измеряемая частота присутствия на выставках проецируется на общую значимость события.

Последовательным противником биеннале выступает Джордж Бэйкер, историк искусства и редактора журнала «October», который называет большие проекты «фестивализмом<sup>55</sup>». Гигантизм мега-выставок, по его наблюдению, распространяется даже на размер экспозиции и объемы каталогов: «если «мега» здесь значит большой, то мы имеем дело со слишком большими выставками, которые страдают гигантоманией, отражая и обслуживая нынешний непомерный размах новой глобальной экономики»<sup>56</sup>. Роль художника и критика подавляется личностями кураторов и экспертов. В момент глобализации и роста мегавыставок происходит тотальная институализация практики искусства и тотальная бюрократизация искусства.

Однозначно отрицательную или положительную оценку тому, что представляет сейчас собой биеннале, дать невозможно. По мнению Тьерри Де Дюва, с одной стороны биеннале можно рассматривать как перераспределение баланса сил между лидирующими и развивающимися регионами мира, открывающее новые возможности последним. С другой — как ещё одно проявление подавляющей западной культурной модели, поддерживающей реколониацию<sup>57</sup>. Как бы то ни было, одно не исключает другого. Сложившаяся ситуация — данность времени, без видимых

---

<sup>55</sup> Baker G. The Globalization of the False: A Response to Okwui Enwezor // Documents. 2003. № 23. p. 20.

<sup>56</sup> Baker G. The Globalization of the False: A Response to Okwui Enwezor. p. 21.

<sup>57</sup> Де Дюв Т. Глокальное и сингуниверсальное. С. 60.

признаков того, что капитализм в скором времени перестанет быть главенствующей идеей. В этих условиях вопрос смещается от радикального адорнианского отрицания, происходящего к понимаю границ этики<sup>58</sup>. Другими словами — к тому, как сохранить автономию эстетического суждения в ситуации тотального рынка, в котором все завязано на интересе выгоды. Эта задача объединяет и музей, и биеннале.

Первая Документа встречала посетителей выставленной при входе в музей Фридрицианум скульптурной группой «Коленопреклоненные» Вильгельма Лембрука – художника, чьи работы в свое время попали на выставку «Дегенеративное искусство». В 1982 году на седьмой Документе начался длительный проект Йозефа Бойса «7000 дубов», отсылающий к войнам и потрясениям недавнего прошлого и символизирующий собой длительный и болезненный процесс заживления и оздоровления страны. В 2007 году Документу открыл Angelus Novus Пауля Клее — знаковая культурная метафора XX века. В эссе «О понятии истории» Вальтер Беньямин, современник Клее, обозначил его как ангела, обращённого в прошлое, улетающего в будущее ветром из рая. И Клее, и Беньямин пострадали от нацизма.

Международная система современного искусства существует внутри глобального мира. Музей и биеннале являются двумя ключевыми институтами современного искусства, в которых происходит формирование кураторского дискурса, вынесение эстетического суждения и процессы репрезентации и легитимации искусства. На характер этих процессов одновременно влияет состояние критической мысли и рыночные процессы. Это естественная среда существования институций современного искусства.

При всех внутренних противоречиях формата биеннале и его родовых проблемах как порождения глобализованного мира, она, вне зависимости от

---

<sup>58</sup> Де Дюв Т. Глокальное и сингуниверсальное. С. 60.

масштабов и места проведения, является результатом персональной кураторской работы, в которой соотносятся прошедшее и настоящее, глобальное и локальное. В конце XX века получила большое развитие идея глокального, согласно которой возможно не только влияние центра на периферию, но и обратный процесс. Но, несмотря на большой интерес к глокальному со стороны кураторов проблема постколониального в искусстве сохраняется.

Неравномерное соотношения сил между периферией и центром находит свое отражение и в российской практике. Дисбаланс сил между территориями органичен для глобального капиталистического мира.

Россия стала частью глобального мира, но система искусства до сих пор остаётся слабо развитой. Далее мы рассмотрим, каким образом исторические и политические процессы оказывают влияние на формы и стратегии жизни региональных институций искусства.

## **1.2. Состояние культуры и культурных институций в сверхцентрализованной России с 1990-х по 2010-е гг.**

Культурные процессы протекают в сложноорганизованном общественном пространстве. При внутреннем посыле к действию, который напрямую зависит от личности куратора, нельзя забывать о внешних обстоятельствах, которые неизбежно будут влиять на его деятельность. Необходимо понять, как эти условия могут оказывать воздействие на внутреннее состояние институций современного искусства и характер кураторской практики в России. Пара политически окрашенных понятий «централизация-децентрализация» – это ещё один после условий глобализованного мира момент внешних обстоятельств, который складывается в окружающую среду, где действует русский куратор.

Культуру (в том числе и в региональном аспекте) и процессы с ней связанные можно рассматривать с множества разных позиций. Менеджерско-управленческий подход подразумевает под этим понятием многофакторный процесс, завязанный на политике, экономике, при определенной доле продвинутости и прогрессивности привлекающий исследования социологов и последующую проектную деятельность урбанистов. Такой подход достаточно обширен, он обладает своей внутренней логикой и принципами деятельности и выходит за область интересов данного исследования.

Эта работа сфокусирована на анализе кураторской позиции в контексте существующих проблем, которыми занимаются другие науки — политология, история, социология, а также постепенно укрепляющая свои позиции в России урбанистика. Способность регионов самостоятельно описывать собственное пространство зависит от проблем, связанных с централизацией. Рассмотрим, как реализуются разные кураторские подходы и к какому результату они приводят с учетом внешнего контекста.

Жизнеспособность региона – устойчивый термин в лексиконе политика, который то и дело рискует превратиться в общее место и остаться

«проектной химерой в таблице под названием «Стратегия развития»<sup>59</sup>. Тенденция сегодняшней политики — говорить о важности поддержки регионов и их культурных начинаний. Но при этом политика тяготеет к выборочному интересу во всегда более широком поле культуры. Предельный случай — когда она сужается до ее обозначения, как статьи расходов на учреждения культуры, и этим ограничивается.

Понятие культуры как общего знаменателя, которым, безусловно, легче оперировать и подчинять его своим целям, закладывает то, что Макс Хоркхаймер и Теодор Адорно называют признаками административного подхода: «учет, каталогизация, классификация» с «последовательным механизированным упорядочением»<sup>60</sup>.

Культура с этой точки зрения — инструмент подавления, усмиряющий беспокойство и подозрение, неизбежно сужающийся до прагматики государства. Она помогает строить социальный институт, обеспечивает дисциплину, навыки подчинения и управления и, конечно, лояльность идеологии, «разрушая органическую ткань всех возможных типов сообществ»<sup>61</sup>. Критическая позиция, высказанная Адорно и Хоркхаймером, имеет в России свои особенности и исторические предпосылки.

Ольга Свиблова на круглом столе в рамках Красноярской музейной биеннале «Во глубине» (2011), который был посвящен музеям Сибири, отметила, что в конце XIX — начале XX века страна была культурно дисперсирована<sup>62</sup>. После Октябрьской революции и Второй мировой войны все оказалось сведено к одной точке — Москве. В первой половине двадцатого столетия в условиях интенсивной индустриализации руководству страны

---

<sup>59</sup> По формулировке Вячеслава Глазычева. Цит. по: Управление территориальным развитием: курс лекций для слушателей магистратуры 2010-2012 гг. Расшифровки аудиозаписей к учебной программе. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2015. С. 55.

<sup>60</sup> Хоркхаймер М., Адорно Т. Культурная индустрия как способ обмана масс. С. 34.

<sup>61</sup> Цит. по: Фурман И. Виталий Куренной: «Апеллируя к самобытности России, вы открываете ящик Пандоры» // Теории и практики. 2016.

<sup>62</sup> Из выступления Ольги Свибловой на круглом столе «Музей современного искусства в Сибири» в рамках Красноярской музейной биеннале «Во Глубине». Цит. По: Девятая Красноярская музейная биеннале «Во глубине» (02.09.-05.11.2011). Каталог. Красноярск: Красноярский музейный центр, 2012. С. 196.



было необходимо навести социальный порядок. Нужно отметить, что как будто бы бывшая всегда монолитность и однородность населения молодого советского государства — миф, который в наши дни то и дело разрушается историками и свидетелями эпохи<sup>63</sup>. Досадным наследием дореволюционного прошлого для молодого советского государства были культурные различия, которые необходимо было ликвидировать. В условиях нового порядка культура рассматривалась властью как ресурс, «который накапливается «наверху» (в среде образованных классов) и передается «вниз»<sup>64</sup>. Сверху формируются культурные образцы, рекомендованные к всеобщему распространению и использованию внизу. Источником образцов для подражания послужило наследие прошлого: исторические фигуры и национальные герои, мифология и фольклор; из них культивировался образ положительного героя. В Советском союзе появляется государственный эталон культурного знания и поведения, который добровольно-принудительно применяется на местах. У культуры в этот момент функциональный и обслуживающий характер. Власть до последнего момента существования СССР старалась контролировать социум и культуру и стремилась к культурной однородности общества.

Музею в Советском государстве отводится важная воспитательная роль в программе культурного строительства. Эту идею прикладного инструмента наглядно демонстрирует следующая цитата 1931 года из издания «Советский музей»: «Музей должен учить, должен являться книгой, вещественно иллюстрирующей достижения науки и техники во всех областях, должен отображать всесторонне жизнь и строительство всей нашей республики или, для краеведческого музея, соответствующего района. Эта наглядная книга безусловно должна быть идеологически выдержанной и глубоко

---

<sup>63</sup> Майя Туровская в книге «Зубы дракона. Мои 30-е годы» говорит о большой социальной неоднородности Москвы 1930-х: её населяла «бывшая» элита, новая интеллигенция, после революции произошёл большой приток людей из деревень.

<sup>64</sup> Фирсов Б.М. Историческая динамика развития советской и постсоветской культуры // Куда идет Россия. Трансформация социальной сферы и социальная политика / Под общ. ред. Заславской М.: Дело, 1998. С.70-78.

затрагивающей вопросы современности»<sup>65</sup>.

Распространение во времена Оттепели либеральных идей, отточенная годами практика «эзопова языка» и внутреннего эскапизма, нонкомформистская культура 1980-х и «государственные гранты» в виде работы дворником или работником котельной, обеспечивающие прожиточный минимум, стали воплощением в жизни принципа вневходимости.<sup>66</sup> Это усиливало напряженную противоречивость того, что под культурой имели ввиду наверху и что происходило на местах. Но прекратила ли свое существование советская культура с крушением советской власти? Определенные рудименты советского эксперимента перешли в XXI век.

Елена Трубина, социальный антрополог, говорит о том, что сверхцентрализация, которую сегодня можно наблюдать в России, является результатом нарастающего авторитаризма и следствием глобальной неолиберальной экономики<sup>67</sup>. Проблема дисбаланса сил между провинцией и столицей и все негативные аспекты, связанные с этой неравномерностью городов, существуют и в других странах мира. Но у России есть своя специфика.

«Бремя пространства<sup>68</sup>» (определение философа Ивана Ильина) с Россией разделяет Китай, США, Канада, Австралия. Россия занимает большую территорию, и это оказывает влияние на её региональную политику. При огромном пространстве в 17 миллионов квадратных километров в стране низкая плотность и некомпактность заселения. К этому добавляется слабая пригодность для жизни значительной части территории и тяжёлые природные условия, из-за которых требуются большие затраты на поддержку

---

<sup>65</sup> Карпов В. Музей-газета // Авангардная музеология под редакцией Жилиева А. М.: V-A-C press, 2015. С. 242.

<sup>66</sup> Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 604 с.

<sup>67</sup> Трубина Е. Центр и периферия: между ростом и развитием // Логос. 2013. № 4 (94). С. 237-266.

<sup>68</sup> Цитируется по: Туровский Р. Бремя пространства как политическая проблема России // Логос. 2005. № 2 (47). С. 124.

дорогостоящих систем жизнеобеспечения. Все эти факторы влияют на региональную политику и территориальное развитие.

В истории России столица на протяжении веков была озадачена расширением и удержанием территории. По словам политгеографа Ростислава Туровского, это историческая логика России как пространственного явления и традиционный императив её политики<sup>69</sup>. Эти предпосылки определяют повышенный интерес власти к централизации и соответствующим путям контроля.

Отечественную историю можно рассматривать как циклический процесс, в котором централизация следует за децентрализацией. Он выражен в том, что центральная власть соответственно в меньшей или большей мере учитывала интересы периферии. Цикличность процесса Туровский связывает с поиском властью оптимальной позиции по отношению к регионам, который сопровождался радикальными реформами.

Согласно истории, процесс централизации начинается уже при Василии Тёмном в XV веке. Московия совершает первый акт централизации, а по прошествии ста лет при Иване Грозном увеличивает свою территорию в четыре раза. С этого момента и до конца XIX века происходит циклическое приращение территории и её реорганизации для удержания внутри своих границ. В начале XX века после революции 1917 года уничтожается прежняя элита, право голоса получают до этого «немые» этнические народы и низы. Но ко времени правления Брежнева позиции народа ослабевают. При номинальном сохранении идеи равенства все отношения «центр-периферия» разворачиваются во внутриноменклатурных отношениях центра и регионов. До 1920 года население выступает в качестве объекта мобилизации к сопротивлению имперским властям; в 1920–1980-е годы — в качестве безмолвного наблюдателя внутренних процессов, а с 1990-х годов — в качестве объекта манипулирования властных и идеологических элит.

---

<sup>69</sup> Туровский Р. Время пространства как политическая проблема России // Логос. 2005. № 2 (47). С 130.

Что интересно, основные черты отношений «центр-периферия» – прямое администрирование в сочетании с милитократией – были заложены еще в XV веке: наместники, по необходимости применявшие силовые методы, трансформировались в полпредов федеральных округов. Пространство России формировалось иерархично и состояло из ярко выраженных столичных центров (в том числе и региональных), нестоличных городов и сельских поселений. До начала XX века слабые горизонтальные связи сочетались с «вертикальной» стратификацией, это тоже мешало консолидации по территориальному признаку.

Избирательные секторы экономики и городов до революции финансировались за счет деревни, в СССР – урезанием финансирования не относящихся к военно-промышленному комплексу отраслей (и соответственно областей). Регионы были объектами централизованного планирования. Только после Перестройки заговорили о том, что необходимо принимать экономические решения в интересах регионов. В сочетании с выборностью региональной власти наступила возможность баланса интересов элиты и народа. Проявление «регионального голоса народа» на федеральном уровне, которое получает внимание и поддержку (диктуемую взаимным интересом), по замечанию Туровского, явление относительно новое, которое за историю проявлялось дважды — при распаде Российской империи и через сто лет с развалом СССР.

Итак, кажется, что региональная инициатива наконец-то получает голос, начали пробуждаться региональные интересы. Однако постперестроечная модель демократического федерализма оказалась неустойчивой. Идея Б.Н. Ельцина о расширении полномочий на местах сменилась путинской рецентрализацией и новым витком контроля, подкреплённым хорошо усвоенными уроками недавнего прошлого.

Постперестроечные процессы незначительно изменили сложившуюся иерархию городов. Осталась зависимость от предыдущего пути развития.

Советские города создавались в индустриальной логике, без учета расстояний и транспортных расходов. Разделение труда между городами и отраслями было ориентировано скорее на вероятность войны, чем на экономическую логику и не учитывало рыночных тенденций, спроса на жилье и высокой стоимости передвижения между городами для людей. Несмотря на «нечеловеческий» характер политики, общество то и дело одолевает (избирательная) ностальгия по советским рывкам в экономическом развитии.

Неравномерность развития разных городов страны является не только наследием истории, но и следствием жизни при капитализме. Эта неравномерность встроена в само функционирование мировой капиталистической системы. В России столица – это «центр», который отвечает за контроль и распределение ресурсов<sup>70</sup>, единственный город, который с полной уверенностью можно назвать глобальным. Неолиберальная глобализация, усугубленная историческими и географическими предпосылками, привела к сверхцентрализации. При этом в стране распространена идея быстрого заработка, которая не предполагает создания рабочих мест для «долгих проектов», влияющих на благосостояние города. Таковую победу капитализма можно назвать условной. По мнению Бориса Гройса «во всем мире капитализм как наличная реальность, в России — как социальная утопия по строительству капитализма вместо коммунизма»<sup>71</sup>. До последнего времени под региональным развитием скрывалось освоение ресурсной базы, а обустройство социальной среды уходило на второй план. Появление в России городов, которые были бы центрами глобального пространства, а не заштатными перифериями, до сих пор находится в далёкой перспективе.

На протяжении всей истории России региональные интересы формировались медленно и непоследовательно. Позиции местных элит постоянно ослаблялись центром или сотрясавшими страну революциями и

---

<sup>70</sup> Трубина Е. Центр и периферия: между ростом и развитием. С. 40.

<sup>71</sup> Гройс Б. Раньше люди кормились с заводов, теперь — с биеннале // Риа Новости. 2010.

переворотами. В древние времена территории княжеств непрерывно дробились и перекраивались централизованным Московским государством. Почти уничтожены субэтнические границы, на которых строилась идентичность. Размыты границы феодальных геоструктур (которые были устойчивыми и стали основой в Европе). Точечное сохранение старых границ остается в виде исторических центров. Устоялись лишь относительно недавние границы — XVIII и XIX веков, но исторически они слишком молоды для построения устойчивого самоопределения. В советское время ситуацию усугубила резкая урбанизация и индустриализация, вызвавшая миграции людей и череду экспериментов по поиску оптимального количества субъектов СССР и их границ. Текущее самоопределение места на основе административной сетки условно и не стабильно. «Яркий образ России — это архипелаг из сотен больших и малых городов, разбросанных посреди лесной пустыни<sup>72</sup>». Города разобщены, «погружены в себя», это дополнительное затруднение в формировании общей региональной идентичности, которая есть у таких же по характеристикам городов в Европе. Размеры страны и история конфликта «центр-периферия», рассмотренная выше, повлияли на обособление региональных интересов от национальных. По словам теоретика искусства и критика Базона Брока, Германия очень поздно стала географико-национальной единицей. Регионы никогда не лишались своей самостоятельности. В федералистской Германии культурой ведают субъекты федерации, и этим она отличается от моноцентричной Франции, где всё стянуто в Париж. Культурная жизнь протекает во множестве центров, которые сохранились ещё с периода феодальной раздробленности. В каждом из центров есть театры, музеи, художественные и музыкальные учебные заведения с долгой историей. «Существует настолько густая сеть центров, что границы между провинцией и центром в этой ситуации стираются»<sup>73</sup>. Страна — исторический пример для всей Европы культуры множества центров.

<sup>72</sup> Туровский Р. Время пространства как политическая проблема России. С. 127.

<sup>73</sup> Базон Брок: «Воцивилизовывание культур» // Художественный журнал. 2000. № 33. С. 11.

В России регионы рассматриваются не как уникальные пространства со своими особенностями и историей, они существуют как бы вне пространственных координат, как список субъектов Федерации. Представление территории с такой позиции сводится к физгеографическим описаниям и тому, что Вячеслав Глазычев удачно назвал «зоной налогового обложения, обручем, наброшенным на некоторую землю»<sup>74</sup>. Советский подход описывать реальность нормативами и показателями коэффициентов неминуемо сужал представление о сложнейшей территориальной действительности.

В Советское время у регионов появляется экономическая специализация. Каждый из них обозначался как набор определенных экономических ресурсов. Смысловое определение территории через экономический ресурс и полезность государству можно заметить в девизах и лозунгах, которыми маркировались области, города, микрорайоны. «Каждому полю – Знак качества!» в Ивановской области демонстрировал принадлежность территории к лёгкой, текстильной промышленности. Народная поговорка «Сибирь — золотое дно»<sup>75</sup> в советское время была конкретизирована с учетом локального контекста в «Солнечный — город машиностроителей» (микрорайон Красноярска, спроектированный в Советское время как город работников завода тяжелой промышленности).

Своя идентичность складывается в Сибири – огромной территории внутри огромной страны<sup>76</sup>. Одно из внутренних ощущений Сибири — собственная колониальность. Начиная с походов Ермака в поисках новых ресурсов, происходит освоение и присвоение новых территорий — ясачных областей. За счет колонизации центральная казна получала пушнину, которая была экспортным продуктом, основой экономических отношений с другими странами. Население Сибири описывалось как «оброчные иноземцы внутри

---

<sup>74</sup> Цит. по: Управление территориальным развитием. С. 35.

<sup>75</sup> Пословицы русского народа / авт.-сост. В.И. Даль. М.: Художественная литература. 1989.

<sup>76</sup> Туровский Р. Время пространства как политическая проблема России. С. 133.

собственного конструкта<sup>77</sup>», интерес к нему со стороны центра с точки зрения учёта их жизненных интересов был минимален. Следующий большой виток в освоении территории Сибири происходит во второй половине XX века. В Советское время проваливается грандиозная идея освоения целины. С 1961 года начинается импорт заграничного зерна<sup>78</sup>. В 1973 году в результате арабо-израильского конфликта в мире резко поднялись цены на нефть. Начинаются большие инвестиции в территорию как сырьевой источник, который помог бы укрепить позиции страны на мировой арене. Историческая преюбельность воспринимать Сибирь в первую очередь как источник ресурсов сохраняется с момента её присоединения к России. Это неизбежно влияет и на локальное самоопределение собственной территории.

Для России характерно крайне неравномерное развитие региональной идентичности. В стране куда сильнее развиваются локальное самоопределение, которое не связывается напрямую с административным делением. В пику советскому пониманию регионов как обезличенного каталога административных ресурсов, которые не проживались и не осмысливались, не обладали эмоциональным планом, Вячеслав Глазычев подчеркивает важность символического значения территории и того, как на местах происходит её символическое присвоение<sup>79</sup>.

Регионы еще больше отдаляются от центра. Усугубляет положение существующее теперь опосредованное восприятие страны через СМИ, которое было предсказано Хоркхаймером и Адорно ещё в середине XX века. Известный из чувственного опыта окружающий мир ничем не отличается от телевизионного реализма. Срабатывает иллюзия, что «жизнь вокруг является непрерывным следствием той жизни, что знакома нам по виденному на экране<sup>80</sup>». Сказанному — верить, свойство радиовещания перенято

---

<sup>77</sup> Глазычев В. Цит. по: Управление территориальным развитием. С. 87.

<sup>78</sup> Управление территориальным развитием С. 60.

<sup>79</sup> Цит. по: Управление территориальным развитием С. 27.

<sup>80</sup> Хоркхаймер М., Адорно Т. Культурная индустрия как способ обмана масс. С. 24.



телевидением, «ложная заповедь абсолютизации слова человеческого»<sup>81</sup>. Облик страны и городов, из которых она состоит, сводится к тому, что про него скажут в новостях. Главным средством скрепления страны в одно информационное поле стал телевизор (повод для гордости двух главных каналов страны в том, что они ловятся в любой глуши). Регион (для столицы) — другое место. Изоляция пробилла все границы и из советской превратилась в мировую. И без того невозможность прямого восприятия сменилась намеренно искаженным. Жизнь «в другом месте», часть существования «здесь и сейчас» потеряла свою естественную синхронность.

Сегодня, с точки зрения управления, основным средством реализации региональной политики является бюджет субъекта Федерации. Федеральный центр ждёт от культуры укрепления чувства единства и возлагает большую часть ответственности за это на региональные власти. Но в то же время он значительно контролирует культурные инициативы регионов<sup>82</sup>. Если рассматривать культуру как сегмент учреждений, через которые правительство осуществляет свои интересы, по словам Виталия Куренного, который занимается изучением положения культурных институтов в советском и постсоветском пространстве, Россия до сих пор находится в советской колее так называемой «министерской культуры»<sup>83</sup>. Её внутреннее устройство – наглядная иллюстрация централизации, с командной системой распространения ценностей.

Система советской культуры была сетью организаций и учреждений, понимаемых в позднесоветский период как «самостоятельная реальность, обнаруживающая собственную динамику, которую и следует изучать, а опираясь на изучение — планировать её самостоятельное поведение»<sup>84</sup>.

---

<sup>81</sup> Хоркхаймер М., Адорно Т. Культурная индустрия как способ обмана масс. С. 88.

<sup>82</sup> Эрмитаж «провинциальный», или Империя Эрмитаж. Выставочная деятельность музея в регионах СССР и Российской Федерации. – СПб.: Славия, 2011. С. 190.

<sup>83</sup> Фурман И. Виталий Куренной: «Апеллируя к самобытности России, вы открываете ящик Пандоры».

<sup>84</sup> Куренной В. Советский эксперимент строительства институтов // Время вперёд! Культурная политика в СССР. Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2013. С. 29.

Учреждения культуры – это каркас, где содержательная составляющая, отвечающая за ценности и идеологию, находится в ведомстве партийно-идеологического аппарата. С падением Советского союза, сохранившиеся учреждения культуры потеряли всякую определенность и ориентиры в своей деятельности. Они утратили своё предназначение, определявшееся и задававшееся извне, и стали формировать новое спонтанным и хаотичным образом»<sup>85</sup>

Современное искусство в России с момента слома советской системы и до сегодняшнего дня описало собственную траекторию развития. Много рассуждал о 1990-х Виктор Мизиано, в том числе и как куратор, в проекте «Невозможное сообщество» (2011), который был посвящен попытке осмыслить это время. Временной отрезок с 1990-х по наше время регулярно осмыслялся на страницах «Художественного журнала»

Первая постсоветская эпоха – это переходное время, в которое становится актуально не прошлое, с которым порвали, а будущее. Виктор Мизиано называет девяностые десятилетием без истории, говоря о нём как об эпохе беспорядочного, утопического проектирования будущего. Исторический слом создал условия для создания нового, совершенно иного способа жить. Происходит мобилизация адаптационного ресурса в условиях перманентных изменений, ценится умение встроиться в новую ситуацию, найти свое место, ухватиться за возможности, которые дает современность.

Двойственность времени проявляется одновременно взрывным ростом массовой культуры и появлением радикальных художественных проектов и возникновением института рынка искусства. Если на Западе 1990-е годы были эпохой проработки проблематики «Другого» и новой коммунитарности, то для России это «эпоха конвульсивного индивидуализма и обретения субъективности. Если Россия 1990-е близка Западу, то Западу 1980-х»<sup>86</sup>.

---

<sup>85</sup> Куренной В. Советский эксперимент строительства институтов. С. 30

<sup>86</sup> Мизиано В. «Другой» и разные. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 253.

Елена Петровская замечает, что «живя не столько событиями, сколько внутри События»<sup>87</sup> было сложно построить коллективное сообщество. Образ девяностых для Петровской — образ коммунального сосуществования «в виде массы и массой». Недавняя форма существования активно вытеснялась из памяти. Культурных механизмов, которые выводили бы персональное на общий коллективный опыт, почти не существовало, или они были слабо организованы. Эта задача могла бы лечь на плечи музеев, если бы не вопрос выживания.

О кадровых и ресурсных проблемах музея как институции говорят сами практики. Владимир Назанский на круглом столе в рамках Красноярской музейной биеннале «Чертёж Сибири» (2007) говорил о том, что с 1 января 1992 года провинциальные музеи лишились бюджета на приобретение коллекций<sup>88</sup>. За исключением Русского музея, в котором был создан Отдел Новейших Течений (1991), инициатив Андрея Ерофеева в Третьяковской галерее, современное искусство новой страны идёт мимо музейных фондов. Происходит кадровый кризис в музеях, отток художников, искусствоведов, арт-критиков. Регионы (как и центр, который располагал большими возможностями и ресурсами) должны были сами беспокоиться и что-то предпринимать для организации нового качества жизни.

Появление Красноярской Музейной биеннале можно рассматривать как реакцию на случившееся. Инициативы, подобные ей Мизиано характеризует как «симптом самоорганизации»<sup>89</sup> – вынуждающие действовать, если есть желание что-то делать самостоятельно, он называет их хрупкими структурами и элементами автономной жизни общества<sup>90</sup>.

---

<sup>87</sup> Петровская Е. Этот смутный образ девяностых // Художественный журнал. 1999. № 25. С. 13.

<sup>88</sup> Владимир Назанский на круглом столе «Образ территории как инструмент регионального развития». Цит. по: Седьмая Красноярская музейная биеннале «Чертёж Сибири» (17.09.-18.11.2007). Каталог. Красноярск: Красноярский музейный центр, 2012. С. 190.

<sup>89</sup> Мизиано В. Я требую от власти ответственности. Беседа Вадима Руднева с главным редактором «Художественного журнала» // Логос. 1999. № 6 (16). С. 8.

<sup>90</sup> Помимо возникновения множества культурных событий и фестивалей сюда можно отнести появление изданий, отвечавших за формирования дискурса современного искусства в России: «Кабинет» (1990), «Логос» (1991), «Художественный журнал» (1993), которые существуют до сих пор.

Переходные девяностые сменились стабилизацией нулевых. Вызов эпохи девяностых сменяется к нулевым утратой ориентиров при сохраняющихся больших ожиданиях. Елена Петровская называет это состояние «Уже не (то)», «еще не (это)»<sup>91</sup>. Ожидаемого интеллектуального согласия не произошло. Объединяющий антиидеологический настрой оказался разным у Востока и Запада. Расширение международного диалога не получилось таким как его ожидали. «Равновеликий» Другой исчез, на смену ему пришла множественность точек зрения Востока, где Запад охотнее принимал тех, кто разделял его дискурс.

На политическом уровне к нулевым Россия снова приходит к экономике сырья и постепенно возвращается к идее великой и непобедимой империи. Вертикаль власти выстраивает себя, встраиваясь в историческую преемственность, что проявляется в возобновлении державных, имперских настроений. Общая стабилизация вернула возможность критического взгляда на текущий момент. Стабилизируется восприятие времени, происходит попытка историзации периода 1990-х. По мнению Мизиано, если 1990-е были окрашены в «гангстерский романтизм, были трансгрессивны и оргастичны, если 2000-е стали такими статичными, непоколебимо серьезными, основательными и искали оправдание в чем-то состоятельном <...> то сейчас, даже на уровне новых поисков культуриндустрии, индустрии развлечения, эта радость нефункционального досуга как высшая радость и ценность жизни начинает активно эксплуатироваться»<sup>92</sup>.

Новые институты возникают как противопоставление старым институциям — академиям художеств, музеям и союзам художников. В России оказалась снова парадоксальная ситуация. Образцом для новых российских институций были западные организации, появившиеся на волне сопротивления тотальной коммерциализации, выступавшие проводниками радикального и экспериментального в современном искусстве, такие как

<sup>91</sup> Петровская Е. Этот смутный образ девяностых. С. 15.

<sup>92</sup> Гуськов С. Интервью с Виктором Мизиано в рамках выставки «Невозможное сообщество».

Лондонский Институт современного искусства (ICA – The Institute of Contemporary Art). Но только в случае России они, в силу абсолютной неразвитости и отсутствия структуры современного искусства, содействовали коммерциализации и созданию художественного рынка.

В нулевые состоялся переход художественной среды от стихийно организованных сообществ к корпорациям и институциям. С точки зрения вопроса институций современного искусства Россия вступила в существующую логику мировой практики, разделив и переняв её в полной мере со всеми плюсами и минусами. Адаптация мирового опыта происходит между самостоятельными хаотичными экспериментами и попытками переприсвоения «западной» модели. Во втором случае переход художественных процессов в сферу рыночного художественного обмена западного образца казался единственно возможным путем для полной самореализации и состоятельности процессов. Дарья Пыркина критикует такой подход как неререфлексивный, спекулятивный и коммерциализированный, при котором стратегия и инструментарий рискуют доминировать над сущностью<sup>93</sup>. Пространство музея рискует стать пространством сценой для спектакля, а не дискурсивной площадкой.

Региональные музеи снова превращаются в бюрократические структуры, «ничего общего не имеющие с желанными «культурными кластерами» на местах. Здания дряхлеют без ремонтов»<sup>94</sup>. Уровень экспозиции и их содержание сильно устаревают. Помимо этого, в России проблема внутреннего понимания задач пространства музея усугубляется отношением власти к автономии учреждения, что сочетается с непрозрачной логикой принятия решений, свойственной политике Министерства культуры. Всегда сохраняется риск, что «порезжут» бюджет, сместят с должности руководство. Институции искусства вынуждены адаптироваться к текущему

---

<sup>93</sup> Пыркина Д. Институты власти vs арт-институции // Художественный журнал. 2008. № 67/68. С. 53.

<sup>94</sup> Гниренко Ю. Кишка тонка Сибирь ломать. Цит. по: Четвёртая Красноярская музейная биеннале «Искусство памяти» (5-9.06.2001 г.). Каталог. Красноярск: Красноярский музейный центр, 2003. С. 51.

политическому окружению как держателю финансовых средств. Сейчас в России, по мнению Бориса Кагарлицкого, создана неблагоприятная среда для несистемных действий. И дело не только в проявлении прямой репрессии, отсутствуют денежные гарантии на осуществление этих действий<sup>95</sup>. Этот комплекс проблем может превратиться в главный вопрос выживания, сильно ограничивая команду институции не только в действиях, но и в помыслах.

Вопрос финансирования крупных проектов в регионах — еще одна причина низкой региональной активности. Централизованная система распределения налогов ставит регионы в зависимое положение и способствует сохранению централизации, при которой наблюдается вечный дефицит средств даже в регионах-донорах (которые обеспечивают большой приток денег). Даже если у регионального правительства появится желание поддержать местную культуру, с дефицитным бюджетом это становится сложно сделать, помощь получают потенциально наиболее благонадежные.

Также в регионах существуют проблемы с получением спонсорского финансирования. Централизация власти сказывается и на коммерческих структурах. Если в Москве разговор о финансовой помощи идет с руководством, в регионах приходится иметь дело с подчиненными, которые не берутся на такую ответственность, и более того, воспринимают сотрудничество с современным искусством как радикальный шаг. Частные фонды работают далеко не во всей России, их количество уменьшается после принятия закона об иностранных агентах и «похолодания» в международных отношениях России. Для Красноярской биеннале большую помощь на протяжении долгого времени оказывает деятельность Фонда Михаила Прохорова.

Несмотря на сложные условия для выживания, в регионах возникают частные галереи и резиденции, культурные центры, преимущественно силами молодого поколения. Институциональная поддержка развития

---

<sup>95</sup> Кагарлицкий Б. Неолиберализм нулевых // Художественный журнал. 2011. № 82. С. 25.

системы современного искусства осуществляется государством в виде сети Государственных центров современного искусства (ГЦСИ), призванных поддерживать местные начинания, воспитывать публику и создавать инфраструктуру. Все эти институции, как правило, в своей деятельности ограничиваются территорией города и существуют в крупных городах страны. Выражаясь языком советской командной экономики, «неключевые» небольшие города оказываются выключенными даже из этих процессов. Культурная деятельность в масштабах региона является приоритетом государственной политики, но, как правило, на современное искусство они не распространяются.

Внутренний (внутрирегиональный) интерес к собственной исторической культуре проявляется в виде народных музеев, праздников, реконструкций исторических событий, завязанных на местном контексте. Такая форма бывает привлекательна для власти. Мифопоэтическая история места для политики становится поводом для огромных отчетных празднеств: «тысячелетий» и «столетия со дня», дорогостоящего брендинга городов. Другой путь — инициатива локальная, исходящая от микросообществ. В этом случае может возникнуть новый опыт и больше – территориальный субъект, который не существует в административном понимании этого слова, выходящий далеко за границы такой логики.

В России наблюдается процесс, удачно определенным Виктором Мизиано как «догоняющая модернизация»<sup>96</sup>. По его наблюдению, есть две альтернативы: создать имитационный аналог институциональной инфраструктуры Запада или «воспользоваться временной и исторической дистанцией с данным контекстом»<sup>97</sup> и разработать проект новаторской и инновационной институции, к которой в силу своей неповоротливости крупные иностранные институции не готовы.

---

<sup>96</sup> Мизиано В. Вести актуальную художественную жизнь сегодня — уже значит плыть против течения // Логос. 2015. № 5. С. 170

<sup>97</sup> Мизиано В. Вести актуальную художественную жизнь сегодня — уже значит плыть против течения. С. 170.

В начале нулевых, когда было относительно легко найти источники финансирования, ставку сделали на первый тип развития. Запад выступил верховным судьёй, надзирающим Другим. Модель западной институции выглядит как образец для подражания. В подобном колониальном представлении становится важна постоянная легитимация Западом русского проявления современного искусства. Институция неявно воспринимает себя как приложение к чему-то другому, как производную от чужих процессов и контекстов.

Сегодня, с точки зрения поддержки политики, имитационный тип становится неактуален, потому что равен интернациональному, что расходится с патриотическим настроем властей. У существующих институций уменьшается финансирование, происходят увольнения и сокращение штата сотрудников. Финансовая помощь уходит в музеи, которые в глазах властей выглядят как привычные, классические институции, среда обитания для фундаментальных ценностей. Притчей во языцех в этих перестановках становится формулировка «эффективный менеджер», когда в специалистах ценится в первую очередь способность повысить посещаемость<sup>98</sup> и оптимизировать работу институции.

Проиллюстрировать, как политические условия централизации страны влияют на процессы искусства, можно историей курирования российского павильона на Венецианской биеннале в постсоветское время. В 1987 году состоялась первая биеннале после Перестройки. За всё это время только однажды был назначен комиссаром куратор из Санкт-Петербурга Олеся Туркина (50-я Венецианская биеннале, проект Сергея «Африки» Бугаева «Мир сделан в 20-м веке»<sup>99</sup>), и один раз выставлялась художественная группа «Промвыза» из Нижнего Новгорода (51-я Венецианская биеннале, 2005 год; комиссары: Ольга Лопухова и Любовь Сапрыкина). Во всех остальных

---

<sup>98</sup> Для многих музеев назидательным примером для подражания стала выставка Третьяковской галереи «Валентин Серов. К 150-летию со дня рождения» 2015 года.

<sup>99</sup> При этом пространство павильона было поделено с резидентами из Москвы — вторым комиссаром стал Иосиф Бакштейн, который представил проект Комара и Меламида.



случаях это были художники и кураторы, практика и работа которых была сконцентрирована в Москве<sup>100</sup>.

Таким образом, в условиях глобального мира централизация России только укрепляется. Культура развивается неравномерно. Глобальным городом, который включен в международный диалог современного искусства можно назвать только Москву. На протяжении 1990-2000-х институции строились преимущественно по иностранному образцу. При такой модели важна постоянная легитимация Запада. Региональные интересы слабо выражены, однако, она становится предметом интереса современного искусства на институциональном уровне.

Далее рассмотрим, каким образом в вышеописанных условиях возникают региональные институции современного искусства. Для этого проанализируем опыт работы с современным искусством в провинции, где пространство культуры и искусства генерируется в работе институций и создании событий. Примерами глобальных по характеру процессов в локальном контексте в данном исследовании могут послужить Уральская индустриальная биеннале, поставившая себе цель вывести Екатеринбург на мировую карту современного искусства, и проект по созданию первого регионального музея современного искусства в Перми PERMM.

---

<sup>100</sup> Туркина О. Искусство не замечают... // Gallery.spb. 2015. С.104.

### **1.3. Локальное самоопределение региональной территории институцией современного искусства: опыт Уральской индустриальной биеннале современного искусства и музея современного искусства PERMM**

Из всего опыта и практик, произошедшего в стране с 1990-х годов, рассмотрим примеры того, как кураторские стратегии подступались к решению проблемы локального самоопределения в регионах. Институциональная деятельность Перми и Екатеринбурга демонстрирует попытку вывести эти города на уровень адекватный текущим мировым процессам.

Анализ этих двух географически соседствующих событий помог обнаружить ряд проблем, которые можно обозначить как типичные, показывающие последствия непрерывной централизованной истории страны, сопряженной с не до конца осмысленной травмой запаздывания, которая усугубляется в отношениях «центр-периферия».

Первое, на что стоит обратить внимание – это сохранение травматичного желание первенства в соревновании регионов. Бенедикт Андерсон в своем знаменитом труде «Воображаемые сообщества» заметил, что идея «исключительности» – представление, что история, культура и политическая жизнь особенная и уникальна по сравнению с остальными, – свойственна провинции. Возможно, это наследие прошлого с центральным распределением благ — общей внутри страны гонки за преференциями, где полезный получает больше. Принцип централизации расплзается на соседские отношения между регионами. Казалось бы, куда более продуктивную идею консолидации и добрососедства побеждает желание утвердиться в первенстве над ближним и быть первым хотя бы в своей видимости горизонта. Эта соревновательность может доходить до радикальной оппозиции «одним все — другим ничего», двум столицам не бывать, даже если речь идёт о статусе столицы внутри отдельного региона. Конкуренция с Прикамьем со стороны Урала проявляется даже в

высказываниях куратора первой Уральской биеннале Екатерины Дёготь: «Екатеринбург — город с более давним интеллектуальным потенциалом. Пермь — шаманские традиции и там их берегут».<sup>101</sup> Явное и скрытое сравнение себя с соседом проявляется в постоянном противостоянии Новосибирска и Красноярска, Екатеринбурга и Перми.

Второй проблемой можно назвать существование отношений «свои и чужие». Это проявляется в настороженном отношении со стороны общества к представителям «центра», которые воспринимаются как пришедшие «извне и сверху». В рассматриваемых примерах неприятие культурной экспансии местными жителями можно проследить в истории с музеем PERMM. Создателей проекта упрекали в пренебрежении местным, в «наносности» чуждого, действующего в ущерб местным процессам искусства, тогда как лояльное принятие проекта произошло в случае Уральской биеннале, команда которой состоит из резидентов Екатеринбурга.

Третья проблема выражается в практическом подтверждении общей тенденции отношений между государством и современным искусством. Власть поддерживает культурные проекты, преследуя свои интересы. В случае с Первой Уральской индустриальной биеннале власть заинтересовалась возможностью повысить туристическую привлекательность города и увеличить шансы на проведение большого международного форума. В Перми двигателем процессов стали личные амбиции и властные полномочия со стороны губернатора Олега Чиркунова. Со сменой руководства и его смещением с руководящей должности стремительно ушла и поддержка институции.

Екатеринбург (советский Свердловск) в недавнем прошлом – закрытый город-завод с высокой концентрацией промышленных пространств, продукт советской модернизации и ее эталонный образец. Екатерина Дёготь

---

<sup>101</sup> Дёготь Е. Екатеринбург – это Советский Союз в его высшем проявлении // Ura.ru, российское информационное агентство. 2010.

определила город как «Советский союз в его высшем проявлении»<sup>102</sup>.

Уральская индустриальная биеннале современного искусства — международный художественный проект, который задуман как событие, основанное на взаимодействии актуального искусства и промышленных пространств. Этим проектом комиссар и директор биеннале Алиса Прудникова стремится утвердить город на карте мировой художественной жизни. Кураторская стратегия строится на анализе характера пространства и его индустриальности, через идентификацию с индустриальным прошлым города. Биеннале как долгосрочный проект должна сформировать коммуникационную среду, в которой устраняются барьеры в восприятии современного искусства в региональном контексте и принимается как «ценность места» её индустриальный ландшафт<sup>103</sup>. В рамках биеннале промышленные пространства появляются в новом значении на культурной карте города.

Предтечей биеннале стала программа «Уральские заводы», которая была инициирована Уральским ГЦСИ<sup>104</sup>. Это было прощупывание почвы, проверка на состоятельность идеи переосмысления промышленной реальности города художественными средствами. Проект Уральской биеннале состоялся при поддержке и на базе Уральского филиала ГЦСИ, став продолжением его миссии и деятельности. К моменту появления Уральской биеннале, культурное освоение промышленных пространств стало общим местом в практике современного искусства, которая произошла во время пика джентрификации заводов. При этом Уральской биеннале удалось избежать аттракционности, где индустриальность превращалась в эффектные декорации для процессов культурной индустрии с риском только декорациями и остаться.

---

<sup>102</sup> Деготь Е. Екатеринбург – это Советский Союз в его высшем проявлении // Ura.ru, российское информационное агентство. 2010.

<sup>103</sup> Из заявления комиссара биеннале Алисы Прудниковой на сайте биеннале (uralbiennale.ru).

<sup>104</sup> ГЦСИ появился в Екатеринбурге в 1999 году с миссией, «внедрить современное искусство в общественное пространство города». (информация с сайта Уральского филиала ГЦСИ, pcca.ru).

На Уральской биеннале художественными средствами демонстрируется превращение индустриального пространства в постиндустриальное. В соединении с заводскими пространствами современное искусство сталкивает, соединяет и анализирует советское и постсоветское, материальное и символическое, производство и потребление. Алиса Прудникова сравнивает пространство завода с музеем: пространство завода обладает своеобразной сакральностью места, со своими условно открытыми и закрытыми территориями, своей особой историей, доступ к которым избирателен. Противоположное нейтральному галерейному пространство завода одновременно влияет на восприятие и само подвергается осмыслению. Появление современного искусства в таких пространствах способно привести к осмыслению прошлого — и конкретного места и общемирового. При этом проблематизируется и положение искусства внутри современности, в которой индустриальный труд трансформировался в креативный труд эпохи постфордизма, где искусство воспринимается как новая индустриальность.

Биеннале стремится стать культурным ядром города и области. В события вовлекаются институции культуры и образования. Площадками биеннале становятся не только обширные промышленные пространства, но и выставочные, театральные, образовательные и коммерческие заведения. Обширная параллельная программа подключает небольшие соседние города посредством выставок, образовательных секций, художественных резиденций. Такой обширной деятельностью биеннале стремится создать питательную среду для того, чтобы возникало новое местное искусство. В 2015 году была проведена третья по счету Уральская биеннале.

Отсутствие государственного музея современного искусства долго расценивалось как травма и брешь в системе современного искусства России. Отсутствие музея воспринималось как отсутствие необходимого звена институционального благополучия современного искусства<sup>105</sup>. Пример

---

<sup>105</sup> Лазарева Е. Просто ли делать музей? // Художественный журнал. 2009.

Пермского музея наглядно показал, что существование музея, который мог бы удовлетворить государство, общество и культуру одновременно практически невозможно.

В культурном проекте Перми в первую очередь появился интерес представителей административной политики и «команда варягов», как ее называли местные, где Марат Гельман выступал идеологом проекта, который «хорошо упаковывает политический запрос в культурный продукт»<sup>106</sup>. Была сформирована команда, обладающая большой свободой действий.

Пермь как и любой другой региональный город имеет личную историю взаимоотношений с «центром», со своими собственными «линиями напряжения» в этих отношениях. Большевики называли её «старая саботажница Пермь», с 1940 года до конца 1980-х она была закрытым городом. Город пережил постперестроечную диверсификацию. Возникновение сильной театральной культуры стало возможным в результате эвакуационного «переброса» Мариинки во время Великой Отечественной войны. В 1090-е годы ресурсов для прорыва не было, уральской столицей был Екатеринбург.

Музей современного искусства PERMM был основан в 2008 году и создавался с нуля. Опорной концепцией стала идея «русского бедного» — авторского проекта Гельмана, связанного с национальной идентичностью и прорывом современного искусства в провинцию. Идея музея возникла после проведенной им одноимённой выставки «Русское бедное», сфокусированной на представлении социальной и национальной идентичности в «<...> прекрасном и возвышенном из ничтожных материалов. Это не отрицание красоты итальянским *Arte Povera*, напротив, это тяга к красоте»<sup>107</sup>. Коллекционировать искусство, сделанное из бедных материалов, систематизируя и анализируя его — в этом Марат Гельман мыслил

---

<sup>106</sup> Лазарева Е. Просто ли делать музей? // Художественный журнал. 2009.

<sup>107</sup> Гельман М. *Russkoe bednoe. Materia Prima* Концепция проекта «Биеннале графики (Арт-Территория) – Русское Бедное. *MateriaPrima* // PERMM, музей современного искусства.

уникальность музея, так он определял нишевую стратегию развития для «города, который хочет быть европейским»<sup>108</sup>. Но чьи интересы артикулируются в этом утверждении?

Проект, запущенный в жизнь, был проработанной, привнесённой извне стратегией. Основным принципом работы музея стало представление всех видов актуального искусства в международном формате экспозиции. Интернациональная по составу коллекция работ современного искусства по замыслу куратора была тематически сконцентрирована на локальном контексте. Это попытка вписать искусство в исторические артефакты и конкретные условия сопровождалась обширной культурной программой фестивалей, концертов, выставок. Однако местные представители культуры почувствовали себя вытесненными за пределы этих процессов.

Весной 2012 года ушёл в отставку губернатор Пермского края Олег Чиркунов, тут же сменился министр культуры. В июне 2013 года Гельман был уволен, а здание, где размещался музей, признано аварийным. Главные символы культурной революции Олега Чиркунова «Красные человечки» в исполнении Андрея Люблинского отправились на склад. Там, где они находились, был снова установлен Орден Ленина.

Культурная революция обострила и сделала заметнее убогость и запущенность провинциального ландшафта — и урбанистического, и культурного. Скрытые до этого в повседневной рутине, они стали контрастным фоном для событий «культурной революции».

Перми не хватало элементарной городской обустроенности и обывательских радостей благоустроенной среды<sup>109</sup>.

Настороженную неподготовленность легко превратить в обострение конфликта «центр-периферия». Слова журналиста Ивана Колпакова, который

---

<sup>108</sup> Гельман М. Русское провинциальное // Эксперт-Урал. 2009.

<sup>109</sup> Возможно, Перми не хватает такого художника, как Дидье Курбо, участника выставки куратора Виктора Мизиано «Невозможное сообщество» (2001). Он отрицает пафос широких художественных жестов и выступает за предельно простые и скромные поступки. Его проект «Needs» – это попытка превратить в акт искусства повседневные нужды городской среды, занимаясь микроулучшениями. Это искусство невидимое и незрелищное, но своими микродействиями делающее город лучше.

вырос в Перми, красноречиво показывают уровень недовольства, накопившегося по отношению к столичному центру: «главной психологической коллизией «культурной революции» было то, что Пермь меньше всего хотела быть узнанной как «тот город, в котором сейчас Гельман творит чудеса», как «регион — суперпроект Олега Чиркунова», как поляна для экспериментов с современным искусством. Вы нас полюбили, кажется, не за то, за что мы сами себя любим. Оцените лучше, как мы тут не сдохли, хотя вы нас сто лет травили»<sup>110</sup>. Дина Годер, занимающаяся много лет проектом «Школа культурной журналистики» фонда «ПРО АРТЕ», напоминает, что для встречи с современным искусством необходим вкус, который требует воспитания: «Конечно, со столичной точки зрения, это выглядит так: косные провинциалы сами виноваты — им привезли лучшее современное искусство, а они ничего не поняли. Но современное искусство требует подготовленной почвы, его нельзя просто зашвырнуть»<sup>111</sup>.

После ухода «варягов» музей продолжает существовать, пережив кризис идентичности. С этого момента перед руководством встала задача вывести музейные дела из сферы политических спекуляций и сосредоточиться на эстетических вопросах. Теперь музей пытается воспитать зрителя, ищет точки опоры в местном контексте.

Схожая с Пермью ситуация неприятия привнесенного извне наблюдается в Канске, который находится в нескольких часах езды от Красноярска. По словам организаторов, в 2002 году он был выбран как место проведения Канского видеофестиваля, после того как они заглянули в карту, нашли город и обнаружили фонетическую схожесть названия с французскими Каннами. Фестиваль много лет проходит при поддержке Фонда Прохорова. Несмотря на столь долгое время существования, фестивалю так и не удалось создать лояльную и постоянную аудиторию из

---

<sup>110</sup> Колпаков И. Что происходит в Перми после «культурной революции» // Городской интернет-сайт The Village. 2013.

<sup>111</sup> Годер Д. Повсюду слышны вопли, что в стране бескультурие. Чушь все это // Большой Город. 2012.



местного населения. Основные посетители фестиваля приезжали из Красноярска. У оргкомитета фестиваля регулярно случаются конфликтные ситуации с населением и властью, которые воспринимает их как чужаков, временно захватывающих территорию. Паблик-арт, создаваемый в рамках события, из года в год подвергается вандализму. Этот пример демонстрирует проблему того, как кураторы не чувствуют место. Становится видна важность резидентства куратора регулярного события, который знает и чувствует местность, разделяет и понимает её проблемы и выстраивает кураторскую стратегию на основании своего опыта жизни на этой территории.

Со второй половины XX века искусство теряет свою автономию. С одной стороны, в связи с укреплением позиций культурной индустрии. С другой, потому что в европейской части мира искусство окончательно становится частью институциональной системы. С середины XX века институция современного искусства описывается как пространство экономических и социальных отношений.

По словам Андреа Фрезер, искусство становится искусством, когда его существование нацелено на те дискурсы и практики, которые способны опознавать его в качестве искусства, оценивать и признавать как искусство, потреблять как искусство, будь то жест, изображение или просто идея»<sup>112</sup>. Институт искусства не является чем-то внешним по отношению к искусству, он – неизбежное условие его существования в качестве художественного объекта. То, что именуется искусством и воспринимается как таковое всегда институционализировано, так как существует в восприятии участников системы современного искусства как искусство.

Логика рынка, нацеленная на получение прибыли, проникает в дотеле не рыночные сферы, в том числе и искусства. Трансформируется пространство музея, меняется логика его работы. В 1990-е годы происходит

---

<sup>112</sup> Fraser A. From the Critique of Institutions to an Institutions of Critique. P. 413.

переход от интернациональной к глобальной системе искусства.

Новые условия меняют восприятие искусства. Музей и биеннале, существуя в формате «больших институций», вырабатывают критерии ценности искусства и становятся местом, где массовый зритель встречается с искусством.

Получает популярность формат биеннале, возникший в связи с глобализацией мира и широким распространением информации. Венецианская биеннале, старейшая выставка такого формата становится образцом, по которому создаются события в разных частях мира. Биеннале возникает там, где слабо развита система репрезентации современного искусства.

Темы и содержание выставки становятся рефлексией на происходящее в мире. В едином мире на смену национальной репрезентации (которая была свойственна первой половине XX века) приходит репрезентация глобального в локальном контексте. Формируется глобальная культура. Таким образом, биеннале превращается в глокальный феномен. В этих условиях становится важной этика куратора. Опыт больших проектов показал, что неравномерность позиций искусства центра и периферии сохраняется.

В условиях современности «глобальными становятся лишь общие для всех исходные условия цивилизации»<sup>113</sup>. Форма институции — музей или биеннале — может быть унифицированной и сходной по характеристикам в разных странах или внутри регионов одного государства. Но оно всегда будет различаться содержательным наполнением, жизнью внутри неё, культурой каждой конкретной «локальности».

По словам Франческо Бонами, связь между глобализацией искусства и экономической глобализацией неизбежна, но биеннале должна, помимо всего остального, задавать вопрос о том, какой тип глобальной культуры она принимает и как эта поддержка проявляется<sup>114</sup>.

<sup>113</sup> Брок Б. Воцивилизовывание культур. С. 12.

<sup>114</sup> Bonami F., Esche C. Debate: Biennials // Frieze. 2005

С появлением биеннале в таких городах как Кванджу или Стамбул, искусство периферии становится менее зависимым от центра, превращая их в центры художественной теории и критики проектов-блокбастеров.

В глобальном мире культура, в противовес глобализованной ускоренной цивилизации, должна замедляться. Культурные ценности, которые человек способен извлечь из встречи с искусством, препятствуют быстрому потреблению продуктов культурной индустрии. Искусство, а через него и институции, которые созданы ради его появления, в любой точке мира сопротивляются «профанирующей прозрачности и открытости»<sup>115</sup>.

Существующее культурное пространство современного искусства насыщенное и усложненное. Мировое – в большей мере, российское неизбежно критикуется за неполноту. Россия вовлечена в эти процессы, но в силу ряда причин, обозначенных выше, не так, как того хотели бы многие.

Россия во второй половине XX века переживает смену государственной модели. Постсоветская эпоха 1990-х – это переходное время радикальных художественных экспериментов и возникновение институций и рынка искусства. Как и традиционные музеи, занятые вопросом выживания, они не имеют поддержки государства.

По прошествии более двадцати лет после Перестройки, авторитаризм в стране только нарастает. Централизация страны усугубляется в следствие включения России в глобальную неолиберальную экономику. Это сказывается на процессах культуры и искусства. С точки зрения интересов государства, культура – инструмент контроля и объединения страны.

Постперестроечные процессы незначительно изменили сложившуюся иерархию. Москва как глобальный город усилила свои позиции, сконцентрировав максимум финансов и ресурсов.

В нулевые годы система современного искусства встраивается в

---

<sup>115</sup> Сергей Ковалевский. Даль. Короткое утверждение российской отрицательности // Восьмая Красноярская музейная биеннале «Даль» (02.09.-11.11.2009). Каталог. Красноярск: Красноярский музейный центр, 2014. С. 8.

общероссийскую «догоняющую модернизацию». Ожидаемого интеллектуального согласия с Западом не произошло. Скорее это соподчинённые отношения, где опорной становится модель западной институции, что не всегда соответствует конкретным запросам места. Возникает институциональная поддержка развития системы современного искусства в регионах в виде сети Государственных центров современного искусства (ГЦСИ).

Вопрос самостоятельного существования крупных проектов искусства в регионах остаётся актуальным. В связи с отсутствием устойчивой институциональной инфраструктуры в России, каждая встреча с искусством в региональном контексте воспринимается как самостоятельное событие, а не как часть постоянно функционирующей художественной отрасли.

Концептуальное переобозначение территории рассматривается как попытка уйти от подчинения центру. Это характерно для трёх крупных региональных проектов: Уральской индустриальной биеннале современного искусства, Музею современного искусства PERMM (сравнительный анализ их практик был произведен в последней части первой главы) и Красноярской музейно биеннале.

Уже почти 20 лет существует и развивается Красноярская музейная биеннале — локальное культурное событие, в котором осмысляется собственная территория. В 1990-х Красноярская биеннале исследует опыт кооперации и самоорганизации. Что важно, при всеобщем стремлении устремиться в будущее без оглядки, для команды биеннале было значимым не отказываться и найти способы художественными средствами сохранить опыт недавнего прошлого.

История Красноярской биеннале первого десятилетия отображает перелом в политическом устройстве страны, который отразился и на культуре. Подробному описанию мотивов её появления и развития посвящена следующая глава данного исследования.

## **Глава 2. КРАСНОЯРСКАЯ МУЗЕЙНАЯ БИЕННАЛЕ: ЛОКАЛЬНОЕ САМООПРЕДЕЛЕНИЕ В УНИВЕРСАЛЬНОЙ КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ**

### **2.1. Красноярский музейный центр: институция как форма групповой субъективности внутри локального контекста**

Институция искусства интернализирована людьми и воплощена в них. За каждой институцией стоит коллектив, его действия и решения определяют вектор движения и вид извне. Институция искусства проявляется в интересах, стремлениях и критериях оценивания искусства и современности, которые производит коллектив, и которые направляют действия и определяют решения. От компетенции и диспозиций вовлечённых в институцию людей зависит собственная институционализация участников поля искусства. Коллективно они создают то, что Пьер Бурдьё назвал габитусом: «социально структурированное тело», институт, ставший сознанием<sup>116</sup>.

Красноярская музейная биеннале — одна из старейших в России. В начале 1990-х она начиналась как форум. Первые биеннале создавались как объединяющее событие, место встречи, где региональные музеи через опыт соучастия в художественных процессах проблематизировали само пространство музея и занимались вопросами наследия и прошлого.

Две институции — Красноярский музейный центр и Красноярская музейная биеннале, которыми занимается одна команда, разделяют единую концепцию и подход к практикам искусства и культуры. В истории Красноярской биеннале можно проследить, как проявляются основные аспекты кураторской стратегии и регулярное взаимовлияние биеннале и музея друга на друга.

Концептуальный заряд, сформулированный в начале девяностых годов молодой командой новой институции, сохранил свои основные направления до сих пор и стал основой, на которой был создан и получил развитие проект

---

<sup>116</sup> Fraser A. From the Critique of Institutions to an Institutions of Critique. P. 414.

Красноярской музейной биеннале.

В Сибири существует собственный филиал московского мавзолея. «Музей и мавзолей объединяет не только фонетическое сходство» – писал Теодор Адорно в «Музее Валери-Пруста». Традиционные музеи виделись им как «фамильные усыпальницы произведений искусства»<sup>117</sup>, свидетельствующие о нейтрализации и застывании момента истории, в которых «рыночная стоимость вытесняет радость созерцания»<sup>118</sup>.

Как музей современности красноярская институция осознаёт свою ответственность за создаваемый образ истории. Музейным центром намеренно культивируется актуальная память и признается неустранимой «родовая» забота бывшего музея Ленина — хранение памяти о катастрофическом опыте коммунистической модернизации России в XX веке (только теперь демонстрируемые признаки идеологии меняют свое значение).

Изначально Красноярский музейный центр существовал как филиал Центрального музея В.И. Ленина, 13-й по счету и единственный в Сибири и на Дальнем Востоке. В таком качестве музей открылся 17 апреля 1987 года, к ознаменованию ссылки Ленина царем Николаем II в Красноярский край. На короткое время в 1990 году он был реорганизован в музей политической истории, но уже в 1991 году перешёл в ведение комитета по делам культуры и искусства краевой администрации и получил новое название «Культурно-исторический центр».

Впрочем, названию институции суждено будет поменяться ещё не раз, в данном исследовании будет использоваться актуальное — Музейный центр «Площадь мира» (далее – музейный центр). Ещё при советской власти улица, на которой находится музей, получила название «Площадь Мира». От коммунистического «мира» (не сходившего с лозунгов советской эпохи) в 1990-е годы произошел сдвиг к исходному разнообразию значений этого слова. Физическое место уже своим наименованием превращается в

<sup>117</sup> Адорно Т. Музей Валери-Пруста // Художественный журнал. 2012. № 4 (88). С. 23.

<sup>118</sup> Адорно Т. Музей Валери-Пруста. С. 23.

«мировое место». Для Музейного центра это название значимо, так как оно подчеркивает необходимость диалога с мировым контекстом искусства. Музейный центр становится институцией проявления, исследования, проектирования и коммуникации современной культуры художественными средствами, т.е. центром исследования мира.

Молодая, под стать государству, команда Красноярского музейного центра сформировалась с 1991 по 1994 годы. В 1993-м сюда пришли работать молодые архитекторы, выпускники и преподаватели Красноярского архитектурно-строительного института: Сергей Ковалевский, Вадим Марьясов, Виктор Сачивко. В этом же году командой, состоявшей из передовых музеологов – Михаила Гнедовского, Николая Никишина, Владимира Дукельского и и красноярских культурных практиков Аны Глинской, Михаила Шубского, была разработана концепция развития институции. В стратегии развития была сделана ставка на музей.

«Бывший музей ленинской модернизации России, который в 1993 году выбрал для себя путь иной концепции современности»<sup>119</sup> решил перестраивать свою деятельность на ходу. Это «гибкое» решение идти в ногу со временем и с оглядкой на обстоятельства демонстрирует пример стратегии жизни институции в России, где понятие «стабильность» постоянно склонно менять смысл и регулярно исчезать из зоны видимости.

Музей как культурная институция выступает в качестве «машины актуализации», которая отказывается от позиции пассивного принимающего. Он занимает позицию рефлексирующего, где за исходное берется то, что искусство — это ценная часть жизни. Стратегии и тактики, которые избрал Музейный центр, базировались на утверждении ценности творчества и концептуально-проектной инновации. Музейный центр на тот момент мыслил себя институтом развития, который ориентируется на исследование, производство и представление норм и ценностей, смыслов и целей

---

<sup>119</sup> Сергей Ковалевский. Опыт культурной инновации / Мы перевернем Россию. Буклет Красноярского музейного центра.

творческой гуманитарной культуры открытого общества. Культура здесь — важнейший ресурс жизнеспособности, дающий импульс для обретения персональных ценностей, а институция — пространство переживания культурного опыта, где понимание является существенной способностью самоосознавания, необходимым элементом человеческой самоидентификации. Институция берет на себя задачу формирования сообщества и среды обитания в городе.

Музейный центр одновременно принимает вызов традиции и текущего момента. Красноярский край помещается в контекст глобальных процессов. Направление для самоопределения институции задает идея свободного общества. Музейный центр исследует возможное будущее пространства — края «Сибири», входящего в положение между глобальным и локальным, и адекватный баланс между ними. Край разнообразен этнически, но всё это разнообразие, как и везде, где очарованы новизной и обновлением, находится в опасном положении оказаться в забвении. Концептуально институция формулирует стратегию этно-культурного синтеза, которая завязана на географическом пространстве края и его истории, разнообразии евро-азиатских культурных традиций.

Коммеморативные кураторские практики, посвященные работе с памятью, временем, опытом (общим и персональным), стали одним из ключевых направлений работы Музейного центра.

Другой важный аспект работы Музейного центра выразился в его внимании к вопросу пространственности. Характерное архитектурное пространство, в котором действует институция современного искусства, выделяет её из числа остальных в России. Оно дает много неявных бонусов, само по себе становясь импульсом к обнаружению или созданию чего-то нового. По словам Ковалевского, практически любой чуткий проект или художник, который в него попадает, даже невольно вступает в диалог, в результате которого возникают ансамбли старого и нового, которые и



формируют уникальность институции. Музей становится «медиатором, резонатором, динамиком, усилителем речи среды»<sup>120</sup>.

Пространство музея обладает нетривиальным архитектурным обликом, за который Розалинд Краусс критиковала западные музеи. Зрелищная форма зданий крупных западных музеев второй половины XX столетия рисковала перекрыть содержание и выявляла опасное сближение культурных институций с индустрией развлечений. Уникальность архитектурного облика Красноярского музейного центра была продиктована иными обстоятельствами, нежели у современных западных музеев эпохи «звездной архитектуры». С одной стороны, оно сохраняет преемственность «особой» архитектуры, свойственной музеям Ленина (как Музей в Горках), с другой – своим архитектурным решением невольно попадает в ряд музеев современного искусства эпохи архитектурного бума (Гуггенхайм, Бильбао). Но так как пространственное воплощение зданий было продиктовано разными идеями, это, скорее, историческое совпадение без прямой связи.

Музей был построен архитекторами-дизайнерами «как причудливый пространственный аттракцион»<sup>121</sup>. Здание Музейного центра представляет собой два одинаковых многогранника, которые соединены галереей. Необычный внешний облик строения перерастает в такое же по характеру внутреннее пространство. По советским меркам к моменту открытия музей был оснащен технически сложным экспозиционным оборудованием.

«Монолотиная» экспозиция музея была задумана как воплощение коммунизма раз и навсегда. Анна Толстова заметила, что «музей Ленина — тотальная дизайнерская работа, рассчитанная на одну-единственную бессменную экспозицию»<sup>122</sup>. В основе «иллюстративной» вечной выставки из диорам и макетов лежала биография Ленина и краткая история страны. Отказ

<sup>120</sup> Сергей Ковалевский. Кротовые норы площади Мира // Девятая Красноярская музейная биеннале «Во глубине» (02.09.-05.11.2011). Каталог. Красноярск: Красноярский музейный центр, 2012. С. 212.

<sup>121</sup> Музей современного искусства в Сибири. Круглый стол / Девятая Красноярская музейная биеннале «Во глубине». Каталог. С. 194.

<sup>122</sup> Музей современного искусства в Сибири. Круглый стол // Девятая Красноярская музейная биеннале «Во глубине». Каталог. С. 197.

Музейного центра от устранения истории выразился в решении сохранить часть старой коллекции. Накануне распада СССР, когда Михаил Шубский, преподававший марксизм-ленинизм в 1991 году, был назначен директором музея, посещаемость снизилась до минимума. С 1991 года «советская» экспозиция постепенно начала сокращаться. В прежнем виде с тех времён сохранились только «Красные залы», посвященные истории Октябрьской революции 1917 года и первым действиям Советской власти. Это мемориальная часть музея, одновременно памятник «мифам, которым мы так долго верили» и пример музейной экспозиции.

С изменением обстановки в стране Ленин не был ни вычеркнут из памяти, ни выселен из музея. Скульптурная группа «Ленин и его соратники» весом в 65 тонн оказалась слишком тяжелой для передвижения и до сих пор стоит в фойе. То и дело она становится активным участником экспозиции биеннале и других выставочных проектов. Прошлое разрушить невозможно, не стоит его и политизировать — такова позиция команды Музейного центра. Ленин и предметы старой экспозиции, репрезентирующие ленинское, становятся объектами, с которыми искусство вступает в диалог на современном художественном языке. Советское наследие, которые многие старались забыть, вшито в основание, визуально-экспозиционный фундамент пространства. Борис Гройс в своём сборнике эссе «Политика поэтики» последовательно транслирует идею музея как места сравнения. В пространстве музея настоящее, выраженное в искусстве, обретает ценность и занимает свое место и может подвергнуться критическому осмыслению, так как оказывается помещенным в контекст ценностей прошлого, с которыми его можно соотносить и как-то понимать и его, и то, что оно транслирует — то есть современность. Советский контекст с присущей и обязательной жанру «социалистического искусства» категоричной правотой становится контрастным и красноречивым фоном всем поворотам и изгибам русской истории, происходивших с момента Перестройки. Примером внедрения

музейного наследия в современный контекст может послужить работа Сергея Ковалевского «Вторая река» (биеннале «Во глубине», 2011). В этой инсталляции тяжеловесная скульптурная группа Ленина с соратниками увязла ногами в багряном шевелящемся «потоке» красного – пневматической инсталляции с красной колышущейся тканью. Признаки прошлого здесь отсылают к истории насилия и репрессий, которой было ознаменовано укрепление и становление советской власти.

Пришедшей в начало девяностых молодой команде досталось непростое пространство, которое было далеко от нейтрального «белого куба», царствовавшего в современном искусстве. Профессиональный дизайн, созданный коллективом молодой институции, помог прийти к тонкому пониманию как внедрить современные художественные объекты в экспозицию изначально неприспособленного для этого пространства.

В экспозиционном пространстве музейного центра происходит контакт аудитории с ценностями, которые в силу их принципиальной новизны либо экзотичности еще не завоевали общественного признания. Такая музейная презентация очень часто становится первым шагом на пути их интеграции в современную культуру. Эта задача была сформулирована еще на заре превращения Музейного центра из храма идеологии в центр современной культуры. То, что она актуальна до сих пор, сигнализирует о состоянии региональной культуры.

Для Красноярского музейного центра свойственно понимание ценности рассказывания историй, которые могут привести к альтернативному воображаемому будущему: «если вернуться к маргинальным или подавленным ранее историям, можно открыть новые перспективы»<sup>123</sup>. Работа с маргинализированной частью истории, человеческого опыта, находящегося на опасной позиции забвения в 1990-е годы, находит выражение в исследовании новейших военных конфликтов. До сих пор сохранилась

---

<sup>123</sup> Бишоп К. Радикальная музеология, или Так уж «современны» музеи современного искусства? С. 43.

отдельная музейная экспозиция на эту тему. Она воплощает образ «Родины в судорогах войны» и посвящена опыту «бытия-в-риске», переживаемого современным человеком. Экспозиция возвращает далекий опосредованный факт реальных военных действий в личное измерение свидетеля современности. Её частью является «Стена памяти» – мартиролог всех погибших, призванных из Сибири. Работа с застывающим прошлым воплотилась во временной выставке «Послебеды» (2010), посвященной 65-летию Победы в Великой Отечественной Войне.

Родовая характеристика пространства — экспозиционный характер институции. В новых реалиях она трансформировалась в задачу «экспонировать культуру как творческую действительность». Эта идея, сформулированная в середине 2000-х, обретает новое прочтение в 2016 году.

Концепция постоянных экспозиций – «кабинетов», начавшая прорабатываться в 2015 году, стала новым витком в развитии экспозиции Музейного центра. Пространство музея визуально и концептуально расслаивается на множество измерений, пространств, вновь возвращающихся к темам «искусства памяти».

«Кабинет труда» возвращает к проблеме травматичного восприятия «Сибири» как региона-донора. В экспозиции соединяются привычные артефакты краеведческого музея — документы, предметы быта и профессиональное оборудование, образцы сырья и произведения современного искусства (для экспозиции Сергей Горшков создал серию из двенадцати скульптур «Трудовой народ Сибири», среди которых наряду с охотником и шахтером есть художник). Художественная рефлексия и интерпретация выражается в таксономии производственных артефактов. Пространство кабинета объединяет разнообразные и созданные в разное время объекты, которые собираются для презентации иного прочтения категории «труда». Помещенные в нее предметы приобретают дополнительные значения благодаря новому расположению в пространстве и

соседству с другими предметами. Они множат и рожают микросвязи, из которых вырисовывается единая тема «кабинета». Многие вещи, обычные для своей эпохи, сегодня вне привычки — они экзотичны и историчны, с флёром старины, за которой гоняются все любители прекрасных старых добрых времен. Между тем, эти предметы непосредственно связаны с социально-политическими проблемами и обстоятельствами. В этом сочетании рождается иное восприятие производственного. «Кабинеты» музейного центра напоминают по своей идее комнаты хорватского художника Младена Стилиновича, о которых писал Игорь Забел: «в случае Младлена Стилиновича комната — это не просто выставочное пространство. Это форма организации и презентации материала. Конечно, она связана с концептуальным и постконцептуальным искусством и с теми художественными течениями, которые занимаются поиском не только новых форм произведений, но и новых форм создания и представления искусства, а также новых форм отношения с аудиторией»<sup>124</sup>.

Особенность Музейного центра проявляется в коллекции современного искусства. Противоречивость его первоначального создания и текущего положения выражается в том, что в своё время музей оказался недокомплектован советским идеологическим реквизитом и имеет небольшую неспешно формируемую коллекцию современного искусства, основным источником которой служит Красноярская музейная биеннале. Коллекция «биеннального прошлого» только начинает формироваться. Её можно расценивать как один из аспектов симбиоза музея и биеннале: то, что когда-то появилось как отклик на современное, становится частью музейной экспозиции.

У Красноярского музейного центра нет тех задач, которые есть у крупных музеев. Для последних коллекция может восприниматься как «тягло», препятствующее новизне, которое затягивает в «гонку вооружений»

---

<sup>124</sup> Забел И. Короткая прогулка по четырем комнатам Младлена Стилиновича // Художественный журнал. 2014. № 4 (88). С. 97.

постоянных обновления и ротации коллекции как актива, приносящего доход. Региональным положением пространства и всеми вытекающими из него следствиями объясняется редкость выставок-блокбастеров<sup>125</sup>, бесконечная череда которых доводит до интеллектуального паралича крупные музеи.

По словам Клэр Бишоп, глобальность можно воспринимать как данность, внутри которой возможна «мультитемпоральность» институции, «выходящая за пределы национальных и дисциплинарных рамок»<sup>126</sup>. Коллекция в таком измерении становится переформулируемым, пересобирающимся архивом. Происходит «динамическое прочтение истории»<sup>127</sup> и выдвижение на первый план того, что было отброшено и вытеснено, культура становится средством визуализации альтернатив. В этом случае музейная коллекция превращается из хранилища сокровищ с рыночной стоимостью в общественный архив, который обладает социальной значимостью.

Постсоветское пространство Музейного центра начинает существовать в логике современного искусства. В том, как объекты искусства и связи между ними воспринимаются и создаются, чувствуется влияние концептуализма. Художники-концептуалисты сдвинули восприятие от статичного самодостаточного объекта к демонстрации новых отношений во времени и пространстве. Борис Гройс замечает, что после концептуализма мы перестали воспринимать объекты искусства сами по себе: «эти отношения могут быть просто пространственными, но также и логическими и политическими. <...> Концептуализм как искусство инсталляции, пространство выставки, презентующей индивидуальные высказывания, разрозненные объекты превращает в целостное пространство, в котором связи между объектами становятся основой произведения искусства»<sup>128</sup>.

---

<sup>125</sup> Выставка «Пути немецкого искусства с 1949 года по сегодняшний день» кураторов Маттиаса Флюгге и Маттиаса Винцена, показанная в Красноярске в 2014 году может служить примером нечастого экспонирования крупных международных проектов, которые демонстрировались до этого в Москве.

<sup>126</sup> Бишоп К. Радикальная музеология, или Так уж «современны» музеи современного искусства? С. 70.

<sup>127</sup> Бишоп К. Радикальная музеология, или Так уж «современны» музеи современного искусства? С. 70.

<sup>128</sup> Groys B. Introduction – Global Conceptualism Revisited // E-flux. 2011.

Со временем эта особенность концептуализма становится универсальной для современного искусства. Это условие существования невидимых связей между экспонируемыми работами закладывается в кураторское видение практически любой выставки. Принцип связей из взаимодействия между работами перерастает в связи между средой выставки и окружающим пространством. Значение работ переносится на контекст.

Паблик-арт проект, который сделал художник ВР на биеннале 2015 года «Практики соприкосновения», изображает спешащего на похороны молодого человека. Масштабная роспись разместилась на фасаде разрушающегося здания, которому в 2017 году исполнится 30 лет. Значение работы вылетает из смысловых рамок, которые были предзаданы художником и кураторами, и приобретает новое восприятие в глазах свидетелей происходящих событий. Через несколько месяцев после открытия биеннале в музее начинаются кадровые перестановки. Они происходят на фоне грядущей реконструкции здания, охлаждения Министерства культуры РФ к современному искусству, а также кризиса в стране - идейного и экономического. Так «вещи собирают мир»<sup>129</sup>, сцепляют времена.

Современное искусство «оседает» внутри советского «официального». Частью внутренней жизни музея стали настенные росписи холла Алены Кирцовой «Небо – Берег – Река» («Даль», 2009). Фигурки Александра Шишкина-Хокуса пережили биеннале 2015 года «Практики соприкосновения» и «рассыпались» по всему пространству Музейного центра. В красных залах после экспозиции биеннале осталась работа Ким Чанг Кьюма «Посвящение Ленину» («Даль», 2009) – реплика на фотопанно Красноярского музея Ленина. С движением зрителя меняется изображение на картине, благодаря лентичулярной технике, известной по коллекционным советским карманным календарикам. Игра с означаемым удваивается в изображенном: фантомы советских образов схожи контуром со своими «двойниками», но имеют уже

<sup>129</sup> Ковалевский С. Театр памяти XX века. Искусство мест и образов. Концепция экспозиционного конкурса. IV Красноярская музейная биеннале // Gif.ru, информагентство «Культура». 2000.

другое наполнение.

Важно отметить, что история развития Красноярской биеннале, её концептуальный путь соотносится с тем, что происходило на общемировой арене современного искусства.

Мэри Джейн Джейкоб, автор проекта «Места с прошлым» (Place with a Past), который был осуществлен в 1991 году в Чарлстоне (США), называет проект и выставку, привязанную к определенному месту, появлением нового жанра<sup>130</sup>. Его возникновение стало следствием стремления художников и кураторов в 1960-е выйти за пределы галереи и других конвенциональных площадок, за которым последовал расцвет альтернативных пространств.

Такая примета постмодернизма, как интерес и внимание к истории и применение к ней метода деконструкции, делает видимым невозможность и отсутствие единой истории и актуализирует вопрос о том, чья история представлена. Что в нее включено, а что выпадает? При работе «в полях» выявляются проблемы выбранного места, устанавливается связь между искусством и обществом. Средствами искусства происходит расширение истории и становится возможным ее альтернативное прочтение. По словам Энтони Гормли<sup>131</sup>, такие выставки «исследуют место искусства в мире и создают пространство, которое заставляет людей думать о своей собственной истории».

В рамках биеннале «Даль» (2009) Марьян Тэиувэн создала масштабную инсталляцию «Разрушенный дом. Красноярск». Это была архитектурная интервенция по деконструкции-реконструкции, где разрушенные части внутреннего устройства старого расселенного деревянного дома, который предназначался под снос, были перегруппированы в упорядоченную структуру. Инсталляция предстала как «феноменальная машина глубины»<sup>132</sup>, физический образ дистанции.

<sup>130</sup> Джейкоб М.Д. Места с прошлым: кураторский манифест // Теории и практики. 2015.

<sup>131</sup> Цит. по: Джейкоб М.Д. Места с прошлым: кураторский манифест.

<sup>132</sup> Ковалевский С. Источающая перспектива // Восьмая Красноярская музейная биеннале «Даль» (02.09.-11.11.2009). Каталог. Красноярск: Красноярский музейный центр, 2014. С. 156.



Но при этом возникает вопрос: какой вес имеет художественное высказывание художника, который не разделяет историю, опыт, культурные традиции с теми, к кому обращено его высказывание? Для его решения куратор берет на себя роль посредника между зрителем и произведением. Художник черпает содержание из человеческого опыта и превращает его в универсальный опыт в форме произведения искусства. Куратор создает ситуацию встречи, где становятся видимыми универсальные общие ценности, которые способен уловить и передать художник и которые заложены в произведении искусства. Значимость этого кураторского действия становится особенно важной для Красноярской музейной биеннале, география участников которой простирается за пределы России.

Красноярский музейный центр появился в начале 1990-х годов на месте советского идеологического музея Ленина. Это сложное в архитектурном плане пространство, удалось превратить в институцию, работающую с актуальной историей и вопросами современности, которая рассказывается художественным языком. Советская экспозиция была частично сохранена и стала неотъемлемой частью Музейного центра. Теперь оно не прославляет государственные успехи, а отсылает к неоднозначной истории Советского Союза. Пространство музея, далёкое от «классического» белого куба галерей современного искусства, становится активным фоном, для событий музейного центра.

Коллектив институции проблематизировал пространство музея, отказавшись от пассивного поглощения и фиксирования истории. Музейный центр стал пространством переживания культурного опыта. Команда, стоявшая у истоков создания Музейного центра в начале своей деятельности взяла на себя ответственность сформировать сообщество, открытое к современному искусству. Красноярский музейный центр стал проводником нового и актуального искусства в провинции.

Музей современности создает образ истории художественными

средствами. Красноярская музейная биеннале стала регулярным событием, которое появилось практически сразу, когда музей Ленина предстал в новом качестве. На одной территории стали сосуществовать две институции с противоположными по своей сути качествами. Тем не менее, их взаимовлияние обеспечивает жизнеспособность. Чтобы понять, как это возможно, рассмотрим историю Красноярской музейной биеннале с момента её возникновения и до сегодняшнего дня.

## **2.2. Пространственные и предметные связи Красноярской музейной биеннале: *смысл как территория для бытия вместе***

Пространство, в котором существует Красноярская музейная биеннале, можно разделить на два пересекающихся измерения: музейное на микроуровне и сибирское на макроуровне. Они составляют основу её существования. Они требовательны в том, как их репрезентировать и описывать. Они определяют, что из себя будет представлять биеннале в конечном счете.

За двадцать лет существования Красноярская музейная биеннале из идеи музейного форума единомышленников (профессионального сообщества) приходит к художественному исследованию идеи «непроизводимого сообщества» и поиску путей сосуществования с другими. От «Прошлого и будущего музея» (I Красноярская музейная биеннале, 12-19.12.1995) к «Практикам соприкасания» (XI Красноярская музейная биеннале, 30.09-30.11.2015). «Разговор в Сибири о Сибири»<sup>133</sup> в рамках биеннале стал практической попыткой соединения региональной идентичности с универсальной концептуальной перспективой на языке современного искусства: навстречу вызовам сверхтерритории, неизбывной истории и слабого сообщества.

Историю красноярской биеннале можно разделить на экспозиционные трилогии. За всё время её существования по прошествии каждой трёх биеннале в концептуальном содержании события происходили изменения.

Красноярская музейная биеннале с 1995 по 1999 год проходит этап своего становления. Первые три биеннале особенно выделялись происходившим на них общением – их участники искали и проверяли новые возможные подходы к музейной деятельности.

Деятельность новой команды началась с «нашествия» современного

---

<sup>133</sup> Девятая Красноярская музейная биеннале «Во глубине» (02.09.-05.11.2011). Каталог. Красноярск: Красноярский музейный центр, 2012. С. 22.

искусства в бывший музей Ленина. Первым жестом реализации этой концепции стал прошедший в 1993 году фестиваль «Новые территории искусства» (в истории биеннале его ещё принято называть «нулевой» биеннале). Это был мгновенный срез всего современного русского искусства, существовавшего в то время. Выставочная экспозиция, которую курировал Леонид Бажанов, представляла искусство в её актуальном на тот момент для России виде, включая работы Ильи Кабакова, которого с той поры больше ни разу не показывали в городе, тогда еще молодых и начинающих АЕС+Ф, Авдея Тер-Оганьяна, «Медицинской герменевтики».

В 1990-е годы вся страна находилась в состоянии больших перемен. Музеи нового государства в этот момент переживали одновременно прилив энтузиазма и желания меняться и начинали понимать сложности самостоятельного существования. Они освободились от внешней необходимости транслировать и воспроизводить идеологию, и в то же время лишились былой государственной централизованной поддержки. По этим причинам первые годы после Перестройки музеи пребывали в заторможенном состоянии. Нужно было учиться действовать самостоятельно. Музей из учреждения, сфокусированного на самом себе и своих нуждах, все более становился институтом, обращенным вовне, к обществу и людям, которым он должен служить<sup>134</sup>, его роль в обществе менялась на глазах. Необходимо было понять, как работать с экспозицией шире, о чем и как говорить теперь, когда есть выбор в теме и направлении высказывания. Нужно ли пересматривать место музея как связного в диалоге с прошлым и есть ли в нем место для современного искусства?

В это же время назревает потребность в понимании путей модернизации и инновации, которые требовались во всех измерениях музейного дела. Но это сложно было осуществлять без диалога извне.

---

<sup>134</sup> Из выступления Виноша Софки на пленарном заседании «Открытый музей» // Вторая Красноярская музейная биеннале «Открытый музей: urbi et orbi» (27.09.-03.10.1997). Каталог. Красноярск: Красноярский музейный центр, 1999. С. 26

Первоначальная идея-предложение создать ассоциацию музеев Красноярского края, выдвинутая Аной Глинской, которая на тот момент занималась культурной политикой Музейного центра, не получила ожидаемого отклика среди коллег из регионов. Поэтому было решено провести одну биеннале с изданием каталога к ней, и этот факт свершившегося события считать созданием ассоциации и началом необходимого диалога.

Идея сделать биеннале родилась спонтанно и была реализована в течение трех месяцев. Первая Красноярская музейная биеннале прошла в 1995 году. По словам Аны Глинской, первая биеннале появилась как реакция на досадное расхождение, которое существовало между практиками современного искусства и музея. По сравнению с современным искусством в техниках экспонирования и построения визуально-пространственных текстов музейная практика в стране на тот момент сильно отставала<sup>135</sup>.

Направляющей идеей биеннале было выбрано понятие английского музеолога Кеннета Хадсона «музей влияния»<sup>136</sup>. Музей влияния — музей, стремящийся состояться как миф, как короткий путь к общественному сознанию. В новое время музеям было необходимо самостоятельно искать лицо и голос, отходя от отношения к прошлому как к могильному склепу, учиться его переосмыслять и превращать в живую практику.

I Красноярская музейная биеннале задумывалась и осуществилась как лаборатория экспозиционного проектирования, где новые идеи проходили серьезную экспертизу, после которой они могли внедряться в повседневную практику<sup>137</sup>. Эксперименты в экспозиционных высказываниях, которые были осуществлены во время биеннале, для многих микромузеев оказались бы

---

<sup>135</sup> Из выступления Аны Глинской на круглом столе «Музейная поэтика: современное искусство» // Вторая Красноярская музейная биеннале «Открытый музей: urbi et orbi» (27.09.-03.10.1997). Каталог. С. 30.

<sup>136</sup> Из выступления Сергея Ковалевского на круглом столе «Музей влияния: современная ситуация» // Вторая Красноярская музейная биеннале «Открытый музей: urbi et orbi» (27.09.-03.10.1997). Каталог. С. 27.

<sup>137</sup> Из выступления Михаила Шубского на пленарном заседании «Открытый музей» // Вторая Красноярская музейная биеннале «Открытый музей: urbi et orbi» (27.09.-03.10.1997). Каталог. С. 26.

сложными для воплощения в повседневном рутинном «внутри себя» существовании. Помимо коллективной поддержки, важным был и акт легитимизации — одобрения идей экспертным сообществом.

Работники музеев оказывались в измерении современного искусства, в котором могли пересекаться самые разные социальные практики и способы художественного выражения. Во время этих контактов зарождались микропартнерства между участниками — музеями и художниками, в результате которых появлялись уже самостоятельные проекты, складывалась собственная сеть контактов по России и миру.

«Современный музей легко пронизаем современными материалами и технологиями, но пронизаем ли он современной идеей, мыслью?»<sup>138</sup> — озвучил в виде вопроса одну из актуальных проблем того времени художник Виктор Сачивко. Поиску ключевых идей, которые послужили бы ориентирами для остальных музеев, были посвящены три первые биеннале.

На время II биеннале (1997 год, тема – «Открытый музей: *Urbi et orbi*<sup>139</sup>») территория внутри и вокруг музея превратилась в подобие древнего римского форума, где объединяющей силой стал призыв встретиться и высказаться на озвученную тему. Всего было 80 заявленных участников. Порог входа был минимальным, что дало возможность реализации проектам, которые навряд ли бы случились при других обстоятельствах. Демократичность события проявилась в том, что наравне с региональными сибирскими музеями приняли участие центр флористики, художественное училище имени В.И. Сурикова, отдельные авторы. Резиденты пустились в игру с привычными форматами музейной практики, радикально их переиначивая. Получилась ярмарка музейных проектов совершенно разного профиля, интеллектуального уровня, прогрессивности и степени понимания современного искусства. На одной территории соседствовали неуверенные

<sup>138</sup> Из выступления Виктора Сачивко на круглом столе «Музейная поэтика: современное искусство» // Вторая Красноярская музейная биеннале «Открытый музей: *urbi et orbi*» (27.09.-03.10.1997). Каталог. С. 30.

<sup>139</sup> К городу и к миру (лат. *Urbi et orbi*)

попытки выйти из классического советского выставочного кода и эксперименты с формами высказывания современного искусства — инсталляции, объекты и внеконкурсные экспозиции из Москвы от галериста Гельмана и художников Тер-Оганяна и Куприянова. Резиденты от Приморской краевой картинной галереи в музее насыпают горы песка в попытке совместить нетрадиционные художественные формы с менталитетом российского музея и овестить опыт проживания человека в замкнутом пространстве города. Художественный музей из Сургута предлагал зрителю проинтерпретировать изображение на огниве X века. И получил за эту выставку одного предмета первую премию и диплом победителя.

В событийном пространстве биеннале инновации и экспериментальные ходы микромузеев России получают внимание и поддержку. Они анализируются и обсуждаются во временно организованном сообществе специалистов с разным опытом и внутренним содержанием. Так микромузеи края и России обретали голос в возможности пробовать новое. По опыту первых двух биеннале у кураторов выставки сложилось впечатление, что в музейной практике тоже может найтись опора для практик современного искусства<sup>140</sup>.

Через биеннале были сделаны шаги к созданию музейного сообщества. К третьей биеннале Ана Глинская создала ассоциацию «Открытый музей», в которую могли вступить как музеи, так и отдельные персоны на неформальных основах. В рамках биеннале и работы ассоциации издавался вестник, проводились мастерские — совместные практикумы, в которых главным было взаимодействие региональных музейных работников вместе с художниками. Ассоциация объединила более семидесяти музеев Красноярского края и страны.

---

<sup>140</sup> Из выступления Аны Глинской на круглом столе «Музейная поэтика: современное искусство» // Вторая Красноярская музейная биеннале «Открытый музей: urbi et orbi» (27.09.-03.10.1997). Каталог. С. 30.

В первые годы существования проекта участниками биеннале стали множество разнообразных небольших музеев (государственных и частных) со всей России; современное искусство было представлено преимущественно в качестве спецпроектов. Участие художников выражалось в сотрудничестве с музеями в режиме мастерских. Общий разброс материалов и идей экспозиций и участников показывает плюрализм самовыражения микроинституций 1990-х и начала нулевых.

Преимущественно как музейный форум биеннале просуществовала до 2001 года. К этому моменту идея ассоциации и форума себя изжила, перед куратором и командой музея появились новые задачи. Коммуникация и те стихийные и запланированные связи, которые во время нее возникали, перестали соответствовать запросу времени. Самый радикальный поворот в траектории развития произошел после третьей биеннале «Музеи мира – на площади Мира», которая случилась на границе XX и XIX века в 1999 году.

Концепция биеннале перерастает рамки музейности. Перед куратором биеннале Сергеем Ковалевским стояла задача не только переформулировать концепцию биеннале современного искусства, но и продумать идею промежуточной зоны между институтами наследия и современным искусством как практикой их визуального выражения.

Последующие три биеннале, которые прошли уже в XXI веке, были посвящены разным аспектам наследия. При этом сохранился главный принцип, лежащий в основе события: биеннале оставалась пространством встречи художника и музея, где музей выступал как институт культурного наследия, включающий архивы, учебные учреждения, связанные с наследием. Красноярская музейная биеннале оставалась платформой для взаимодействия ориентированных на творчество деятелей из разных практик.

Вторая экспозиционная трилогия биеннале стала зоной перехода между работой с наследием и современным искусством. Первая тематическая биеннале прошла в 2001 году под названием «Искусство памяти». С этого



момента проект обретает двуликость: с одной стороны, это музейная биеннале, с другой – происходящее на биеннале все время становилось шире институциональных рамок музея своей тематикой и тем, как она реализуется. Произошел концептуальный перезапуск, при котором постоянные элементы концепции – память, пространственность, связи, идея сообщества, история, - будут проявляться одна за другой, вырисовываясь в длящийся проект.

К началу нулевых биеннале стало для города «ожидаемым» разрывом рутинной повседневности: «Город уже привык к тому, что в Музее на Стрелке, расположенном по символическому адресу: Площадь Мира, 1, вечно происходит что-то удивительное. <...> То, что видит зритель, знакомо и привычно в обывательском измерении. Кураторское решение поместить «банальное» в стены музея, говорить о настоящем на языке настоящего приближает красноярского зрителя к общемировым идеям современного искусства. <...> Реабилитируется право человека быть обывателем. Мир его комнаты возведён на вершину исторического интереса»<sup>141</sup>.

IV Красноярская музейная биеннале «Искусство памяти» (2001 год) была посвящена определению границ современного искусства памяти как музейного творчества и попыткам найти ответы на вопросы: какие места и образы формируют сегодняшнюю архитектуру сознания? Что нужно запомнить и о чем нужно говорить? Музейная биеннале переводит внимание на собственное пространство резидентства. Авторами проекта стали Сергей Ковалевский, Виктор Сачивко и Михаил Шубский. Выставка, которая до этого по форме была экспозиционным форумом, начинает приобретать культурологический профиль.

В желании идти по направлению к гражданскому обществу артикулировалась важность памяти, на которой строится система знаков и символов города, основы ментального понимания себя. Проявляется один из аспектов кураторской стратегии, «искусство памяти», который перекликается

---

<sup>141</sup> Наталия Даниленко. Репетиции сновидений. // Четвёртая Красноярская музейная биеннале «Искусство памяти» (5-9.06.2001 г.). Каталог. С. 51.

с родовыми характеристиками биеннале как вышедшей из музейных стен. По замыслу куратора, искусство памяти проявляется в контакте с актуальным временем и недавней личной памятью в попытке понять и осмыслить дальнейшее прошлое, «когда мы еще не родились». В то же время искусство как форма философии входит в оснащенный технически институт культуры: музей – это тоже своего рода искусство памяти. Со временем эта тема уйдет на второй план, но незримо будет присутствовать в экспозициях биеннале и «статичных» музейных проектах.

По словам куратора концептуально-проектной инфраструктуры биеннале Сергея Ковалевского, на пересечении художественной, культурологической и музейной практик через физические предметы, помещенные в пространство биеннале, создается многомерная картина перемешанного времени<sup>142</sup>. Отчасти это попытка заново прожить только что прожитую эпоху, отчасти – припоминание более древних эпох, исторических этапов. Пласты времени приобретают новое прочтение, когда становятся объектом внимания художника. Происходит не реконструкция действительности, а сотворение совершенно нового «многовременья». Музей рассматривается куратором как мнемотехническое устройство, способное репрезентировать память как ресурс воображения. Куратор направляет художника на поиск пространственных видов искусства памяти, понимая под ними виды творческой практики, которые задействуют феноменологию телесного опыта. В таком случае может случиться непроизвольное воспоминание, которое затрагивает воображение, важное как для искусства, так и для внутреннего личного развития.

Новый тематический поворот и ужесточённый к выбору участников подход кураторов, ушедших от той «соборности», что была на первых биеннале, по выражению культуролога Анатолия Голубовского, стали тестом

---

<sup>142</sup> Сергей Ковалевский. Квадратное искусство памяти. Концептуальные послышки. // Четвёртая Красноярская музейная биеннале «Искусство памяти» (5-9.06.2001 г.). С. 2.

на профессионализм для тех, кто принял в ней участие<sup>143</sup>.

Предыдущие биеннале были поиском, попыткой нащупать своё. Поднимались лёгкие вопросы и большинство участников легко их решали, теперь биеннале «претендует на феноменальность всего музейного дела; Музей всегда решал вопрос, что и как представить, что и как вернуть в наше современное сознание из прошлого, принадлежащего науке истории»<sup>144</sup>.

Биеннале стала пространством эксперимента, который выходил за границы музейности и музейного. В 2006 году произошёл очередной момент выбора предмета биеннале для грядущего 2007 года.

Третья экспозиционная трилогия биеннале (2007–2011) была посвящена художественному осмыслению феномена сибирского пространства. Экспозиционная трилогия из «Чертежей Сибири» (2007), «Дали» (2009) и «Во глубине» (2011) была посвящена поиску и открытию «гуманитарного ресурса «таёжной пустыни».

Первые мысли и жесты о маркировании пространства появляются уже в 1997 году. Ко II биеннале («Открытый музей: Urbi et orbi») у фасада здания музейного центра появляются глаза сфинкса (московская группа «ART-бля», объект «Прозревший музей»), глядящие на течение реки Енисей. Здание обрело антропоморфные черты. Это был первый выход искусства в наружное пространство. Паблик-арт проект стал первым из многих знаков и насечек событий, которые будут происходить на территории музея, постепенно формируя его внешний облик и *genius loci*.

В концепции VIII Красноярской музейной биеннале куратор Сергей Ковалевский пишет: «<...> в ходе последних российских столетий накопилась негативная семантика сибирского «удаления» как насильственного исключения людей из «материкового» социума по кандальному пути в ссылку да на каторгу. Сегодня осознание и творческая компенсация

<sup>143</sup> Из выступления Анатолия Голубовского в рамках экспертного совета // Четвёртая Красноярская музейная биеннале «Искусство памяти» (5-9.06.2001 г.). Каталог. С. 35.

<sup>144</sup> Из выступления Николая Никишина в рамках экспертного совета // Четвёртая Красноярская музейная биеннале «Искусство памяти» (5-9.06.2001 г.). Каталог. С. 34.

географической, исторической и психологической удаленности Сибири от сложившихся российских и мировых культурных центров должны быть положены в основу проекта «растяжения России» – её культурной территориализации вдаль. Сибирская «тяга», раздвигая горизонт российского самоопределения до «мировых пределов», способна дать заряд жизнотворческой идентичности сверхтерритории, простираемой между «дальним» Востоком и «близким» Западом»<sup>145</sup>.

В «позитивно заряженной пустоте» Сибири, «...где нет глубокого культурного слоя, нет «почвы» и в определенном смысле «нет истории», легче обнажается природа русского сознания». Происходит культурное, историческое и художественное осмысление феномена сибирского пространства. Ощущаемое, чувствуемое «испарение дали как легкое волнение горизонта, присутствующее между нами»<sup>146</sup> в рамках биеннале переводится на язык художественного высказывания.

Для биеннале «Чертеж Сибири» (2007) две трети представленных в экспозиции авторских работ были следствием художественного погружения вглубь Сибири, «в процессе которого художники воспринимали, перерабатывали исторический и средовой материал конкретных мест»<sup>147</sup>.

Исследование Сибири происходит в рамках путешествия и художественного картографирования. Художники становятся Другими для Сибири, исследователями, которые примеряют на себя роль первопроходцев: «только прошитое отстраненными взглядами собирает(ся) наше протяжное пространство формы»<sup>148</sup>. Они создают концептуальные проекции возможного прошлого, настоящего и будущего, обращаясь в толщи великого множества мифов. Биеннале мифопоэтизирует пространство, создаёт своё видение

---

<sup>145</sup> Сергей Ковалевский. Даль. Короткое утверждение российской отрицательности // Восьмая Красноярская музейная биеннале «Даль» (02.09.-11.11.2009). Каталог. С. 8.

<sup>146</sup> Сергей Ковалевский. Даль. Короткое утверждение российской отрицательности // Восьмая Красноярская музейная биеннале «Даль» (02.09.-11.11.2009). Каталог. С. 8.

<sup>147</sup> Внутренняя Сибирь. Экспозиционный проект. // Чертеж Сибири. Седьмая Красноярская музейная биеннале 17.09.-18.11.2011 г. С. 22.

<sup>148</sup> Сергей Ковалевский. Даль. Короткое утверждение российской отрицательности // Седьмая Красноярская музейная биеннале «Чертеж Сибири» (17.09.-18.11.2007). Каталог. С. 8.

прошлого и превращает его в реальность. Новая пространственность создается жестом художника. Экспозиция биеннале, составленная из результатов исследований художников, в которых возникает новое видение сибирской земли, приглашает посетителя заняться собственной интерпретацией родного пространства, пробуждая этим интерес к территории.

Нина Котел и Владимир Сальников для биеннале «Даль» создали настенную роспись внутри Музейного центра («Стенгазета», 2011). Перед этим они приняли участие в экспедиции по краю, объехав его южные и центральные районы. Их работа подчеркивает проблему временности художественной интервенции, неизбежно кратковременной рискующей остаться поверхностной. Глубине взгляда препятствует «взгляд путешественника», в этом измерении окружающий мир редуцируется до готовых образов и узнаваемых глобальных символов, приносящих горькую радость узнавания знакомого. Это рефлексия невозможности прямого контакта с реальностью местного пространства и времени, которую перекрывают туристические заместители. Незамысловатая череда узнаваемых картинок импровизированной стенгазеты выводит к двум общим проблемам: тотальной нехватки времени обдумать, прочувствовать, остановиться и показывает темную сторону глобализованного мира, где прошлое превращается в плоский упрощенный миф, а настоящее уплощается образами массовой культуры.

Исторически Сибирь – отнятая территория, где одни традиции и культуры были радикально и насильственно заменены на другие. Если припомнить историю ближайших предков и при этом иметь ввиду существующую сейчас человеческую мобильность глобального мира, становится понятно, что границы «своего места» потеряли точные очертания. Дженни Вогель в работе «В поисках спящей земли» («Во глубине», 2011): «Официально выражаясь – Сибирь не существует. Это не место,

обозначенное точными границами, государственными линиями или другими географическими маркерами. Однако это – свободное наименование обширной части суши, известной своей удаленностью и экстремальными, почти не пригодными для жизни погодными условиями. Вместе с тем Сибирь есть состояние ума. Она лежит на краю нашего сознания, где-то за пределами разума. Там Сибирь занимает пространство *terra incognita*, наполненное мифами и воображением»<sup>149</sup>. Тему отсутствия конкретности и всё время ускользающей вдаль истины раскрывала серия фотографий со съемок фильма Алексея Германа-младшего «Бумажный солдат» («Даль», 2009), которая встречала зрителя на входе к основной экспозиции. Эта серия иллюстрировала то, что Алексей Герман-младший сказал о фильме: «Я хотел, чтобы у него (зрителя) в глазах был постоянный поиск точки опоры и отчаяние по поводу того, что её нигде нет»<sup>150</sup>.

Одной из характерных черт этой биеннальной трилогии стало «концептуальное варьирование буквенных образов территории». В 2007 году перед зданием появилась железобетонная конструкция в виде слова «Сибирь» Андрея Логвина, инкрустированная списанными, советскими монетами. Во время открытия биеннале она была частично разрушена молотом художником и зрителями. Четыре плоские буквы «ДАЛЬ» были запущены в небо в 2009-м во время перформанса Сергея Ковалевского «Ал-50». В 2011-м году деревянная буквенная конструкция «FUTUTE» Андрея Ройтера «предварила очередную разговор о «стране будущего»<sup>151</sup>. В каждом случае это было художественное овеществление концепции и темы биеннале, образно выражающее её.

Искусство так или иначе всегда задавалось вопросом поиска новых форм человеческого существования. На рубеже тысячелетий это стремление обратилось в поиск альтернативы политическому или глобалистически-

<sup>149</sup> Девятая Красноярская музейная биеннале «Во глубине» (02.09.-05.11.2011). Каталог. С. 130.

<sup>150</sup> Алексей Герман-младший. Бумажный солдат // Восьмая Красноярская музейная биеннале «Даль» (02.09.-11.11.2009). Каталог. С. 160.

<sup>151</sup> Восьмая Красноярская музейная биеннале «Даль» (02.09.-11.11.2009). Каталог. С. 48.

потребительскому единению; исследованию иных путей общительности, освобождающих от политически и идеологически ангажированных характеристик, заданных извне. В 1990-е годы искусство стало отождествляться с созданием новых форм социальности. В этой идее находят себя многие художественные теории на рубеже 1980-х и 1990-х годов, для которых задача искусства не сводится к индивидуальному производству художественных объектов, а проявляется в форме совместного проживания – бытия-вместе. Практические кураторские практики проработки идеи сообщества можно проследить в деятельности таких кураторов, как Чарльз Эше, Вассиф Кортун и Виктор Мизиано.

Термин «сообщество» был введен Карлом Марксом и впоследствии вошел в оборот философской и художественной мысли. Бенедикт Андерсон и Морис Бланшо, Джордж Агамбен и Жан-Люк Нанси<sup>152</sup>. В данном исследовании нас интересуют особенности проработки этой темы у Жана-Люка Нанси. Тема сообщества оказывается в центре его философских исследований в 1980-е годы и обобщается в книге 1986 года «Непроизводимое сообщество». Проблемность его исследования лежит в поле очищения этого термина от политического контекста, что соотносится с концептуальным движением Красноярской музейной биеннале в поисках иных способов смотреть на собственную сибирскую региональность, отличную от «централизованного» взгляда государства.

Для Нанси сообщество — это способ существования вне политики и религии, это то, что «идёт вначале или находится по другую сторону»<sup>153</sup> и находится в области смысла, уклоняясь от господства политики. Для Нанси способ вернуть былую ценность идее сообщества заключается в поисках *будущего* сообщества или переоткрытия прошлого.

---

<sup>152</sup> Исследование вопроса сообщества в разных аспектах его проявления можно проследить у таких авторов, как: Морис Бланшо. «Неописуемые сообщества»; Джордж Агамбен. «Грядущее сообщество»; Бенедикт Андерсон. «Воображаемые сообщества».

<sup>153</sup> Петровская Е. Для одного нет смысла. Беседа с Жан-Люком Нанси // Елена Петровская. Безымянные сообщества. М.: Фаланстер, 2012. С 363.

Согласно концепции Нанси, сообщество свободно от предзаданного бытия-вместе, оно соучаствует в собственной непретворенности. Нанси рассматривает сообщество как базовую форму человеческого существования, так как по своей природе субъект не способен выжить без другого субъекта. Однако первоначальное ощущение сообщества было утеряно. Несмотря на то что идея сообщества восходит к философским понятиям чувства и чувственности, оно активно присваивается и политикой, и религией.

Из-за противоречивости термина и его политичности Нанси уточняет его в последствии как «l'être-avec» («бытии вместе») – сингулярного множественного бытия, которое является нашим уделом и состоянием (фр. «condition») смысла в условиях текущего анонимного общества, состоящего из смотрящих в себя индивидов.

Коммуникация между индивидами для Нанси в первую очередь не форма связи, а промежуток *между* одним и другим, где происходит соприкосновение с опытом. Опыт — основа любой коммуникации. Он не принадлежит никому по отдельности, но указывает на общность, ускользая при этом за пределы субъективности, как это случается в дружбе, любви или смерти, жертвоприношении. Опыт разделяем и *сообщаем*.

Елена Петровская, которая развивает идеи Нанси<sup>154</sup>, резюмирует: «сообщество – способ критического осмысления того, что происходит в демократических обществах путём деконструкции (в самом точном смысле этого слова) реально действующих процедур и институтов, а также провозглашаемых в них целей, ценностей и норм»<sup>155</sup>.

Сообщество — это не социальная группа и не какое-то конкретное сообщество, это, по выражению Олега Аронсона, аффективная общность. Сообщество сложно описать социологически или закрепить институционально. Существование такого сообщества сохраняет истинную

---

<sup>154</sup> Петровская Е. Безымянные сообщества. М.: Фаланстер, 2012, 384 с.

<sup>155</sup> Петровская Е. Сообщество: идея без истории // Елена Петровская. Безымянные сообщества. Безымянные сообщества. С 30.



ценность искусства среди обилия утилитарно-производственных и экономических процессов, которые окружают современное искусство. Сообщество здесь — эффект коммуникации. Общность возникает вокруг «аффективного нового» – события, а не вокруг произведений или художественных стратегий.

Виктор Мизиано, который исследовал тему сообщества в выставке «Невозможное сообщество», говорит о том, что диалог, в котором происходит обмен опытом, может быть виртуальным и не состояться вживую; коммуникация может произойти между объектом искусства и зрителем, и этот опыт встречи с искусством может быть разделяемым и сообщаемым: «<...> в нём (в зрителе) произойдет, как сказали бы ситуационисты, *détournement*, какое-то высвобождение; сдвиг, отклик, очень важен. Я не знаю, сколько их будет: один, два, три, сто, тысяча <...> эта анонимная масса, толпа одиночек, это третий уровень. Я уверен, что он не прогнозируем, не вычисляем, в конечном счете, не идентифицируем. Может, через какое-то время я столкнусь с кем-то, кто мне скажет, что такая-то выставка произвела на него сильное впечатление. Со мной такое случалось. Сетевой мир сводит людей и замыкает в сообщества, в эти три элемента: ближний персонализированный круг, дальний не идентифицируемый и абсолютно нереперентный круг и некий условно потенциальный круг, который неисчислимы, явно немногочисленны, но очень важен»<sup>156</sup>.

В аффекте восприятия искусства устанавливается связь с другими. Искусство выступает способом бытия. Здесь проявляется его коммуникативная ценность как средства обращения к Другому, «заставляющее людей через него войти в сообщество»<sup>157</sup>. Искусство напоминает о существовании эстетической и этической границ и их условности. Это зона «слабого и неработающего жеста», который тем не

<sup>156</sup> Гуськов С. Интервью с Виктором Мизиано в рамках выставки «Невозможное сообщество» // Сайт проекта «Невозможное сообщество».

<sup>157</sup> Аронсон О. Участие в сообществе – неучастие в произведении // Художественный журнал. 2011. № 41. С. 14.

менее сильное слов и заявлений, так как он более очевиден и зрим. Сообщество проявляется не в противостоянии актуальной политике и текущему состоянию общества, а как ускользание от насилия.

То, что Аронсон именуется слабыми связями, близко к «скромным предложениям» Чарльза Эше, которые возникают при появлении вопроса «а что, если?», а не вопроса «что это?»<sup>158</sup>. При своей умозрительности эти «предложения» предельно конкретны и актуальны. Они работают с проявлениями реальности, и это уберегает от излишней утопичности. Интерес к конкретным потребностям, а не отсутствие амбиций и ожиданий, определяет их название как «скромные». По утверждению Эше, через совместный культурный опыт люди познают себя и свою изменяющуюся идентичность. Здравый смысл сообщества динамически создается коллективным воображением и усилиями, он не существует в качестве готовой предубежденности.

Идея сообщества проявляется и в деятельности Красноярской музейной биеннале. Здесь это поиск путей, которые уведут бы от бремени физических границ и государственного взгляда на то, что считать объединяющим и каким образом это описывать. Это *со-общение* проживающих на этой территории людей и момент объединения тех, кто включен в событие биеннале.

По словам Ковалевского, «общим знаменателем проектных действий последних лет на красноярской платформе «Площади мира» становится художественное осмысление феномена сибирского пространства, скрывающего горизонт культурного самоопределения России»<sup>159</sup>. Работа в этом направлении – это не столько изобретение абсолютно нового лица Сибири, сколько возвращение к общему опыту, памяти места, в которых обнаруживается дорога вперед. Так идея самоопределения внутри пространства Сибири соединяется с универсальной и общей для

<sup>158</sup> Чарльз Эше. Скромные предложения и безрассудный оптимизм // Художественный журнал. 2005. № 58/59. С. 6-8

<sup>159</sup> Сергей Ковалевский. Пропозиции глубины // Девятая Красноярская музейная биеннале «Во глубине» (02.09.-05.11.2011). Каталог. С. 9.

интернационального мира искусства темой сообщества.

В манифесте IX биеннале «Во глубине» (2011) начинают проявляться векторы последующих поисков – темы спонтанной общительности, поверхности как контакта, коммуникативности смысла и случайности повседневности, где нет меры, фиксирующей это движение, но существует некая общность. Погружение в «Социально-средовой субстрат», процесс проработки осмысления места становятся темой последних двух биеннале «Любовь пространства» (2013) и «Практики соприкосновения» (2016). Пространство рассматривается как место встречи, где происходит проявление сообщества.

Музейный аспект биеннале на протяжении всего её существования подвергается трансформации. С течением времени в концепции биеннале акцент смещается с исследования музейного пространства как такового на искусство, которое экспонируется внутри него, и тематической проработке концепции, собирающей экспозицию. При таком концептуальном повороте функция музея в рамках биеннале уходит на второй план, а музейность биеннале начинает проявляться в иных качествах.

Первоначальный посыл первых биеннале, заключавшийся в объединении региональных музеев, трансформируется в элемент параллельной программы — музейные мастерские. Формат сохраняется, но перестает быть ведущим двигателем биеннале. В третьей экспозиционной трилогии (2007-2011 гг.) участие музеев города ограничивается спецпроектами.

Некоторые площадки становятся периодическими принимающими сторонами для отдельных авторских проектов. Сибирь и Красноярск в вопросах самоопределения преследуют не только тень ресурсной полезности, но и свой собственный представитель «нашего всего» от классического искусства — Василий Суриков, причисляемый к богам школьного пантеона великих земляков. Музейный центр не стремится сбросить его с корабля

современности или превратить в «порошок», как того желал Малевич для картин Рубенса. Напротив, музей-усадьба Сурикова является давним участником-сателлитом биеннале. Участие музея-усадьбы Сурикова трансформировалось в многолетнее проективное сотрудничество в рамках биеннале. Этот меморативный музей становился в разное время пространством для спецпроектов: в 2007 году экспонировались работы, «Общества любителей живописи и рисования» с пейзажами Красноярска, созданного Иваном Сотниковым и Александром Флоренским (проект «Красноярский пленэр», биеннале «Чертёж Сибири»); проект Кати Кандыбы и Игоря Демиденко «Суриковский снег» (биеннале «Даль», 2009) и коллективная выставка молодых авторов образовательной мастерской, которая работала в рамках биеннале (проект «Завязтый городок», биеннале «Во глубине», 2011) вступили в контакт с пространством памяти и «мифологией Сурикова», оживляя историю художественными средствами.

Для региональных и краевых музеев остаётся востребованным формат музейной мастерской. Музейные проекты становятся «параллельной» интерпретацией основного проекта. Присутствие музеев-участников уменьшается и экспозиционно, они концентрируются на одной площадке и становятся дополнением к основному выставочному проекту. Работы музеев собираются в единую инсталляцию. Фондовые коллекции и средовой контекст региональных музеев разного направления получают художественную интерпретацию. Задаётся самостоятельная тема для экспозиции, которая раскрывает основную тему биеннале.

В биеннале «Даль» (2009) встречающее посетителей пространство «платформы», под которой оформили в виде кроссворда, было превращено в «объединяющую слова и вещи, покоящуюся на сетке кроссворда» выставку с собственным архитектурным планом и специально созданным экспозиционным дизайном, состоящим из «капсул»-«словарных статей», в которых находились высказывания каждого музея. В 2011 году («Во

глубине») объединяющей темой стала фраза «храните гордое терпенье» из самого «сибирского» из стихотворений Александра Пушкина.

Уровень экспозиции не всегда соответствует основному проекту. Тем не менее куратор биеннале ставит перед собой задачу не понижать планку, облегчая или упрощая концепцию для региональных музеев, несмотря на то, что часто последние были не способны справиться с задачей. Создание инсталляции, подчиненной определенной теме, ограниченной пространственно, стало для музеев опытом самопрезентации, близкой к художественной задаче, которая оказалась не всем по плечу<sup>160</sup>.

На одной территории в одном пространстве сосуществуют две противоположные институциональные модели – биеннале и музей. Биеннале по закону своего жанра «утверждает дух времени, где прошлое – фон для новых работ художников»<sup>161</sup>. Музей выступает как пространство памяти, являясь ключевой и неизменной площадкой биеннале. Взаимовлияние проявляется в том, что в случае Красноярска музей современен, а биеннале меморативна.

Антиномия Красноярской институции искусства (биеннале + музей) то и дело проявляется и будет проявляться в том, как и куда идут оба вида институции. В этом институциональном симбиозе противоположностей музей — это база, лаборатория, в ходе её работы происходит процесс перманентного накопления и аккумуляции смысла; биеннале — это момент проявления концепции, энергетический залп, сконцентрированная репрезентация движения концепции, ограниченная временными рамками.

По словам куратора биеннале Сергея Ковалевского, который одновременно с этим является арт-директором Музейного центра и отвечает за концептуальное развитие институции, природное противоречие музея и

---

<sup>160</sup> Шютц Х. Искусство в Сибири // Восьмая Красноярская музейная биеннале «Даль» (02.09.-11.11.2009). Каталог. С. 207.

<sup>161</sup> Бишоп К. Радикальная музеология, или Так уж «современны» музеи современного искусства? С. 30.

биеннале соединяется в концепции как «просвечивание сегодняшней культурной практики памятью и традицией»<sup>162</sup>, где художественное открытие автора «встречается с недрами сибирского бессознательного».

Классический традиционный музей показывает хронологическую, последовательную историю, где объективное время можно освоить теоретическим рассудком (и репрезентировать его в виде зримой и логической последовательности). Симбиоз «музей + биеннале» не пытается воспроизвести или создать глобальный нарратив. Красноярский музейный центр выполняет функции по сохранению истории, но не дает хронологической картины. Он выступает пространством субъективного времени – необратимого времени сознательных существ, единственного времени, которое осваивается практическим разумом<sup>163</sup>. Под влиянием биеннале Музейный центр из храма застывающей истории превращается в пространство накопления и репрезентации времени сегодняшнего. Как музей субъективного времени, где царит асинхрония, он становится «системой мест» – многоярусных и многозначных, «машиной по запуску и удержанию материи воспоминания», пространством произвольного воспоминания через чувственный опыт, который активизируется образами, знаками, атмосферой, смешивающимися с «гением места».

Ещё во время «нулевой» биеннале на фестивале «Новые территории искусства» в самом названии был обозначен территориальный аспект выставки. Произошедшее событие дало импульс к последующему будущему биеннале. Можно сказать, что *непрерывная концепция биеннале* началась с этого нулевого события.

Итак, концептуально биеннале развивается по спирали, следуя, выражаясь тавтологично, «от сообщества к сообществу». Если в первые годы это был опыт построения сообщества единомышленников, то в середине

<sup>162</sup> Сергей Ковалевский. Пропозиции глубины // Девятая Красноярская музейная биеннале «Во глубине» (02.09.-05.11.2011). Каталог. С. 9.

<sup>163</sup> Де Дюв Т. Именем искусства. К археологии современности. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. С. 127.

десятых – поиск сообщества, границы которого расширяются и выходят за пределы узкопрофессиональной однородной среды, поддающейся описанию.

### 2.3. Этика куратора как основание современного искусства

Господином своей судьбы человек должен был стать в результате прогресса в науке и технике. Обретение политической свободы и присутствие искусства должны были избавить от сковывающих невежества, бедности, деспотизма, сделать человечество просвещенными гражданами. Этой мыслью питались многие политические идеи XIX и XX века, практика и мышление которых опирались на идею освобождения человечества. Обещание свободы стало горизонтом прогресса и его легитимацией. Сегодня эти идеалы не в лучшем состоянии. Последствия научно-технического прогресса еще дальше увели от свободы то большинство, которому это было необходимо. В раздробленном мире больше нет объединяющей идеи. Проект Просвещения рухнул вместе с идеей Единства, породив кошмары наяву.

Демократия обросла рядом условностей и оговорок, уточняющих сложные взаимосвязи между репрезентирующим представителем и выбирающим его народом, или совсем потеряла свое значение (прикрываясь понятием, чтобы быть авторитарным политическим конструктом). В новом сетевом мире государственный способ объединения стал формален, и эта формальность становится все более видимой, когда люди могут собираться, не выходя за пределы своих глобально-виртуальных локаций.

По словам Жан-Франсуа Лиотара в качестве горизонта столетия вырисовывается «рост сложности в большинстве областей, включая «образы жизни», повседневную реальность»<sup>164</sup>. Решающая задача здесь – «сделать человечество способным адаптироваться к сверхсложным способам чувствовать, понимать и делать, которые превосходят его запросы»<sup>165</sup>. Под этим понимается сопротивление к упрощенчеству и сопутствующим призывам ясности и понятности, желанию восстановить незыблемые ценности.

---

<sup>164</sup> Лиотар Ж.-Ф. Постмодерн в изложении для детей: Письма: 1982-1985. М.: Рос. гос. гуманит. Ун-т, 2008. С. 116.

<sup>165</sup> Лиотар Ж.-Ф. Постмодерн в изложении для детей: Письма: 1982-1985. С. 116.



Как писал Ален Бадью в «Тезисах о современном искусстве», «Империя сегодня уверена в том, что контролирует видимое и слышимое экономическими законами о циркуляции информации и демократическими законами о коммуникации. Поэтому она больше не прибегает к цензуре. Поддаться этому разрешению наслаждаться означает гибель всякого искусства и всякой мысли. Мы должны быть собственными безжалостными цензорами»<sup>166</sup>.

Искусство способно подрывать идентичности, определенные корпоративной или неогосударственной властью<sup>167</sup>. Оно создает условия восприятия и интерсубъективности, выходящие за рамки знания, созданного о нас властью.

Событие – это важная категория современного искусства, так как оно всегда обрывает историю, указывая на возможный выход из монополистических и реакционных консенсусов настоящего. Событие ознаменовывает возникновение чего-то, что не существовало ранее. Это разрыв наличествующей реальности, которая стремится «к тотальности и герметичной целостности структуры»<sup>168</sup>.

В событии искусства случается момент проявления истины. Эрнст ван ден Хемел видит в концепции искусства как истины, порожденной событием, этический вызов нашему времени. Художественное событие способно продемонстрировать нечто, не мыслимое до его возникновения, «однако его появление апеллирует не к очищенной истине, а единственно к случайной форме, которую принимает образовавшийся в процессе выявления истины разрыв»<sup>169</sup>.

Не существует такого события, которое не было бы связано со встречей.

---

<sup>166</sup> Бадью А. Тезисы о современном искусстве // Газета новой творческой платформы «Что делать?». 2004. № 6. С. 7.

<sup>167</sup> Фаркухарсон А. Институциональные обычаи // «Невозможное сообщество» Антология. С. 175.

<sup>168</sup> Хемел Э. Событие (Ален Бадью) // «Невозможное сообщество». Глоссарий. С 102.

<sup>169</sup> Хемел Э. Событие (Ален Бадью) // «Невозможное сообщество». Глоссарий. С 102.

Кураторская воля направляется на создание такого события, внутри которого возможна коммуникация, в которой возникает сообщество. Таким образом куратор создает пространство встречи. Эрик Хагорт говорит о том, что «никакой встречи «в себе» не бывает. Встреча немедленно присваивается теми, кто встречается. Она всегда контекстуализирована»<sup>170</sup>.

В концепции Красноярской биеннале встреча – постоянный компонент. Главный принцип, которого она придерживается – оставаться в первую очередь пространством, где происходит встреча художника и музея как института культурного наследия. Для Нанси встреча «всегда не одна»<sup>171</sup>, это коммуникация как минимум двоих: человека с человеком, человека с произведением искусства: «коммуникация — это наличие встречи и, следовательно, обмен, разделение»<sup>172</sup>. Следуя идеям Нанси, биеннале становится пространством встречи зрителя и произведения. *Со-общники* разделяют идеи, мысли, чувства.

В местности со своим уникальным физическим и культурным ландшафтом существует событие. Вокруг него формируется явная аудитория — зрители, завсегдатаи, постоянные участники, эксперты. Параллельно с тем возникает невидимое и неназванное сообщество, которое может перекрываться этой аудиторией. Оно объединяется опытом чувствования искусства, полученным в этом пространстве.

Сообщество слабых связей сложно подвести под определенные характеристики, оно распадается едва собравшись, даже не осознавая свою собранность. Это единение сложно конвертировать в статистические показатели и инструментализировать как эффективную модель функционирования институции искусства. Сообщество – не «модель», а сущность, модус существования. И если сообщество может быть неосознающим себя, куратор — нет. Куратор не создает прямым действием

---

<sup>170</sup> Хогарт Э. Встреча // «Невозможное сообщество». Глоссарий. С 9.

<sup>171</sup> Петровская Е. Для одного нет смысла. Беседа с Жан-Люком Нанси. С 371.

<sup>172</sup> Петровская Е. Для одного нет смысла. Беседа с Жан-Люком Нанси. С 371.

сообщество, но устраивает условия и отслеживает момент его возникновения. Всё это становится возможным, если куратор осознает важность этического в сфере эстетического, что становится всё более сложным в условиях пластичного и постоянного меняющегося мира. Этика куратора экстраполируется на состояние этики институции в целом. Для куратора как представителя институции культуры в желании выжить всегда присутствует риск уйти в производственную модель.

В условиях, когда личность становится единственным сохранившимся социальным институтом, кураторство становится способом самоопределения<sup>173</sup>. В нём видят способ самоорганизации независимой деятельности. Ещё для Адорно занятие искусством было последним островом производства истины через личное высказывание в условиях культурной индустрии. Однако профессия куратора, которая сформировалась во второй половине XX века, постепенно перерастает территорию современного искусства. Культурная индустрия и бизнес начинают активно использовать понятие «куратор». Сегодня мы можем наблюдать тотальное курирование всего.

Все это приводит к тому, что смысловые границы понятия начинают размываться, и существует вероятность, что это может негативно повлиять на понимание деятельности и в художественном мире, особенно среди поколения молодых кураторов.

Ханс Хааке замечает, что тем, кто занимается рыночными процессами в искусстве, свойственно искусство мистифицировать, а индустриально-рыночный характер своей деятельности уводить на второй план. Такая «мифологизация» повышает покупательскую привлекательность коммерческого продукта, при которой использование термина «индустрия» выглядит почти даже кощунственно<sup>174</sup>.

Положение куратора в современном мире выглядит неоднозначно, если

<sup>173</sup> Токумицу М. Все без ума от кураторов // Артгид. 2015.

<sup>174</sup> Хааке Н. Museums, managers of consciousness (1984). P. 277.

смотреть на него постфордистским искушенным взглядом. Кураторская деятельность – вершина нематериального труда, попадающая под все главные характеристики человеческой занятости в эпоху постфордизма: индивидуализация, дерутинизация, гибкий график, умственный труд<sup>175</sup>.

Сегодня тяжело создать большое событие, которое критически оценивает реальность, не используя блага капитализма. По словам Паскаля Гилена, куратор – вынужденный оппортунист и циник. Используя возможности вездесущей неолиберальной рыночной экономики, он выстраивает критическую, вовлеченную или уникальную историю, балансируя между цинизмом и идеализмом. Однако Гилен предлагает понимать этот оппортунизм в буквальном и нейтральном смысле: это «умение цепляться за возможности», действовать нестандартно в постоянно меняющихся условиях труда.

Кураторство превращается в вырабатываемый опытом навык бытия в ситуации хронической нестабильности, с непредсказуемыми ситуациями и постоянными нововведениями «в мире, где непрерывно появляются новые возможности и удобные случаи»<sup>176</sup>.

Становится ясно, что однозначно оценить кураторскую деятельность невозможно. От подобных окончательных решений предостерегал ещё Лиотар: «война целому, будем свидетельствовать о непредставимом, беречь распри, спасти честь имени»<sup>177</sup>. Не может быть каких-то предустановленных правил к тому, что все время пытается нарушить правила и выйти за пределы конвенций, сужающих мир до чьих-то договоренностей о том, как в данный момент стоит воспринимать и описывать мир и реальность.

Двойственность положения искусства можно обнаружить ещё и в том, на каких основаниях развивалась и существовала эстетика автономии модернизма как «высокоинструментализированная форма

---

<sup>175</sup> Гилен П. Бормотание художественного множества. Глобальное искусство, политика и постфордизм. М: Ад Маргинем Пресс, Музей «Гараж», 2015. С.96.

<sup>176</sup> Гилен П. Бормотание художественного множества. С.97.

<sup>177</sup> Лиотар Ж.-Ф. Постмодерн в изложении для детей: Письма: 1982-1985. С. 32.

неинструментализированного опыта в эпоху либерально-буржуазного капитализма»<sup>178</sup>. Для художников середины XIX века модернистское искусство было передовой формой критической авторефлексивности. Источником художественных открытий и авторских приёмов для них выступали формы массовой культуры, которые ими активно инструментализировались и ассимилировались и при этом становились способом сопротивления<sup>179</sup>. Модернизм родился в условиях капиталистической логики, но постоянно ей противостоял. Эта неразрывная связь сохраняется до сих пор.

По замечанию Джона Робертса, на техническом уровне то, что делает куратор, ничем не отличается от того, что делает художник: они играют с материалами и знаками, «производя новые конstellации и тотальности смыслов при помощи своего труда, а также при помощи интеллектуальных, архивных и прочих символических навыков других»<sup>180</sup>. В этом он видит одну из причин подъема профессии в 1990-е годы. Статус художника как производителя уравнивается со статусом куратора – в компетенциях и навыках из разных художественных и технических областей. И это уравнение повлекло усиление неэстетического разума над эстетическим.

Но при этом искусство способно ограждать смысл от любых установленных и стабильных результатов, ускользать от альянсов «с позитивистскими и утилитарными модусами мышления, которые ограничивают способность искусства к безграничной идеации»<sup>181</sup>.

Внутренняя ответственность куратора – служить задачам эстетического разума, а значит, не подчиняться производственным логикам капитализма, используя их в своих целях. Для этого необходим навык умения держать критическую дистанцию с неэстетическими практиками. В едва видимой

---

<sup>178</sup> Бухло Б. Социальная история искусства: модели и понятия // Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: Ад Маргинем, 2015. С. 23.

<sup>179</sup> Бухло Б. Социальная история искусства: модели и понятия. С. 23

<sup>180</sup> Робертс Дж. Куратор как производитель: эстетический разум, неэстетический разум и безграничная идеация // The Manifesta Journal Reader: избранные статьи по кураторству. СПб. 2014. С. 176.

<sup>181</sup> Робертс Дж. Куратор как производитель. С. 179.

теперь границе между художником и куратором, последний может использовать стратегии художника в лавировании между узлами «незаинтересованного творца» и «наращивания капитала», быть перформативным. В таких условиях, по словам Робертса, искусство способно противостоять ослаблению своей способности к негации и безграничной идеации.

Эстетический космополитизм не способен объединять в государства и строить гражданские общества. Но в ситуации огромного количества событий, связанных с современным искусством, существует проблема понимания различия между искусством и культурными благами, отягощенными экономической и развлекательной ценностью. Последние не зависят от эстетического суждения и далеки от «целесообразности без цели». Обязанность различать и подчеркивать это различие ложится на куратора.

Важность сохранения ценности разнообразия и разногласия микронарративов касается не только того, как определять и описывать фигуру современного куратора. Визуальное искусство рождается внутри культурных различий и конфронтаций, «индивидуальных и групповых идиосинкразий»<sup>182</sup>. Нормой здесь будет не консенсус, а, наоборот, разногласие.

Куратор как автор современного мира делает видимой неравномерность глобализации. Дэвид Джозелит в эссе «Об агрегаторах» размышляет о том, что в нынешнее время становятся важными не новизна произведения и место его появления, а его попадание в современность. Где «работа, называемая «современной», находится в некоем едином моменте времени»<sup>183</sup>. Если прекратить ценить новаторство превыше всего, то произведения, создаваемые «здесь и сейчас» в какой-нибудь точке мира, перестанут казаться статичным повторением и «предстанут как множественные следствия глобализации модернизма, его асинхронного распространения за пределы Запада, где были

---

<sup>182</sup> Де Дюв Т. Глокальное и сингуниверсальное. С. 65.

<sup>183</sup> Джозелит Д. Об агрегаторах // Художественный журнал. 2015. № 93. С. 115.

изобретены столь многие из современных форматов»<sup>184</sup>. А это, в свою очередь, позволит говорить о сосуществовании в едином моменте времени внутри «денатурированного модернизма»<sup>185</sup>.

Глобальный мир превращает куратора в «антрополога-любителя», который занимается изучением собственной культуры в ее глобальном единообразии. В этом отношении глокализм – один из способов сопротивления гегемонистской мировой культуре, контролируемой и экспортируемой гегемонистскими центрами».<sup>186</sup> Таким куратором можно назвать Сергея Ковалевского, который вывел биеннале из формата форумной общительности профессионалов в более универсальное измерение исследования пространства, резидентом которого он является.

Если говорить о работе куратора с глобальным, Тьерри Де Дюв предлагает вместо глокального использовать категорию сингуниверсального. Глокальное описывает эмпирический окружающий мир, сингуниверсальное – наделяет глокальное целесообразностью и включает в себе преодоление не только разрыва между частным и общим, но и между эмпирическим и трансцендентальным. Тьерри Де Дюв определяет сингуниверсальность эстетического суждения как «реальное, ответственное применение способности суждения в поисках самого лучшего искусства и слегка скептическую, неутопическую, но тем не менее крепкую привязанность к области идей»<sup>187</sup>.

В XX веке искусство в буквальном смысле слова вышло из рамы. Именем искусства может быть названо «всё что угодно», обозначенное жестом художника. Последние берут образы из жизни, границы низкого и высокого становятся смешанными. Эта открытость всему становится причиной «внутренней гиперконтекстуализации произведений искусства, его

---

<sup>184</sup> Джозелит Д. Об агрегаторах. С. 116.

<sup>185</sup> Джозелит Д. Об агрегаторах. С. 114.

<sup>186</sup> Де Дюв Т. Глокальное и сингуниверсальное. С. 67

<sup>187</sup> Де Дюв Т. Глокальное и сингуниверсальное. С. 67.

свердетерминированностью множеством референций»<sup>188</sup>. В этих обстоятельствах зрителю становится трудно «распознавать себя в дискурсе современного и постсовременного искусства»<sup>189</sup>.

В условиях современности искусство становится пространством, где зрителю дается возможность «быть неравным самому себе»<sup>190</sup> и находить в себе мужество это состояние принимать. По словам Виктора Мазина, «искусство не столько ублажает глаз зрителя, сколько указывает на травму, апеллируя не к прекрасному, а к возвышенному. Оно создает условия для столкновения с невозможным. Оно дает шанс встретиться с чем-то новым. В нем условия события, и в этом его радикальное гостеприимство»<sup>191</sup>.

В эмпирическом мире политических решений и жестов у искусства небольшой вес. Кантовская «целесообразность без цели», через которую искусство выходит на общее чувство, является «способностью соглашаться посредством чувства». Новая версия способности выносить эстетическое суждение выявляется не в констатации факта, прекрасно произведение искусства или нет, а как свидетельство о человеческой способности соглашаться, разделять суждение. Понятие Канта «*Sensus communis*», на которое ссылается Де Дюв – «это не здравый смысл, а именно общее чувство»<sup>192</sup>. На нём строится сообщество, способное разделять чувственное.

Красноярская музейная биеннале появилась в 1990-е годы на волне «взрыва жанра». Франческо Бонами остроумно охарактеризовал эту примету времени: «Биеннале – как атомная бомба, любой может её соорудить, если у него есть нужные материалы»<sup>193</sup>. На протяжении истории биеннале усилиями куратора и команды музея проект остаётся *современным* по отношению к запросу времени и состоянию мысли. Красноярская музейная биеннале –

---

<sup>188</sup> Мазин В. Гостеприимство // «Невозможное сообщество». Глоссарий. С. 13.

<sup>189</sup> Мазин В. Гостеприимство. С. 13.

<sup>190</sup> Мазин В. Гостеприимство. С. 13.

<sup>191</sup> Мазин В. Гостеприимство. С. 13.

<sup>192</sup> Де Дюв Т. Глокальное и сингуниверсальное. С. 66.

<sup>193</sup> Bonami F., Esche C. Debate: Biennials // Frieze. 2005.



регулярная выставка с открытым финалом, имеющая процессуальный характер. Биеннальный проект дрейфует вдоль концептуальной линии, проложенной на заре становления институции.

Куратором биеннале осуществляется регулярный интерпретационный пересмотр исходной концепции. Это происходит во время кураторской постфактум-рефлексии события – «процесса извлечения, вы-сказывания смысла»<sup>194</sup>. Обнаруженные связи становятся продолжением и развитием концепции, объекты искусства и их смысловое поле снова облекаются в мысль, которая становится почвой для появления последующих поисков биеннале. «Серии совпадений, взаимных узнаваний и соприкосновений авторских произведений» обозначают смысловое пространство биеннале невидимыми силовыми линиями. По словам куратора Сергея Ковалевского, «по этим траекториям сцепления образов и метафор совершает свои непрерывные пробежки смысл. <...> Синергия аффектов разных авторских работ должна быть для нас особенно дорога, поскольку могла появиться только «здесь и сейчас» – эти тонкие связи наталкивают на мысль о существенных и типических свойствах места»<sup>195</sup>.

I Красноярская музейная биеннале была посвящена этнографической ситуации региона в стране, которая собирала и переопределяла себя заново. Следующие две — попыткам разобраться, как жить и работать профессиональному музейному сообществу в новых условиях. После форумного этапа последующие три биеннале были посвящены тому или иному аспекту наследия. Страна тоже менялась, пытаясь определиться, что делать с недавним прошлым, при том что был велик соблазн забыть его совсем. Пока Россия становилась частью глобализованного мира и пыталась усвоить принципы капиталистического бытия, в первом десятилетии XXI века с биеннале «Во глубине» 2011 года завершилась «экспозиционная

<sup>194</sup> Сергей Ковалевский. Кротовые норы площади Мира // Девятая Красноярская музейная биеннале «Во глубине» (02.09.-05.11.2011). Каталог. С. 208.

<sup>195</sup> Сергей Коалевский. Параллели и меридианы. Линии сцепления сибирских образов // Седьмая Красноярская музейная биеннале «Чертёж Сибири» (17.09.-18.11.2007). Каталог. С. 204.

трилогия» по поиску гуманитарной альтернативы «ресурсной полезности». Неявно траектория движения Красноярской музейной биеннале совпадала с основными историческими вехами страны, культурологическим эхом откликаясь на события истории. Однако биеннале никогда не была их открытым критиком и всегда оставалась в области художественного исследования мира.

В 1990-е годы на Западе как ответ на изменения художественной и кураторской практики возникает направление «новый институционализм», для которого важна работа с временной протяжённостью, заключённой в интеллектуальное исследование, которое «более мейнстримные институции вольно или невольно приносят в жертву бесконечной череде сменяющихся выставок»<sup>196</sup>. Искусство здесь подчинено более широкому пониманию производства знания и проявляется в дискурсивных кураторских практиках, которые находят основание в теоретических и политических концепциях — семинары, симпозиумы, издательские платформы.

Несомненно, Красноярск имеет в виду опыт больших проектов и их рефлексивное и критическое осмысление, прорабатывая его на локальном уровне через осмысление своего пространства и себя в нём. Но провинциальный немецкий город Кассель, в котором проводится Документа, сильно отличается от провинциального русского Красноярска. Это обусловлено отчасти продолжительной культурной изоляцией России, за время которой произошло множество перемен; и тем, что модернизм и его последствия являются западной моделью культуры. Свою роль играют политические и общественные факторы — неустоявшаяся позиция с собственным наследием недавнего советского прошлого, централизация жизни, экономики, власти и культуры. Они тоже оказывают своё влияние на культурную политику страны и состояние внутренней коммуникативной структуры институций современного искусства. Красноярская музейная

---

<sup>196</sup> Фаркухарсон А. Институциональные обычаи // «Невозможное сообщество» Антология. С. 172.

биеннале как «искусство памяти» делает некоторые принципы нового институционализма частью своей практики: исследовательским подходом, глубиной проработки темы, разнообразием практик и активностей в рамках события. Это проявляется в стремлении уберечь историю от «индустрии наследия». Здесь события — местные множественные истории национального настоящего, а не шоу на тему прошлого. Работа с историями укореняет в местности пребывания институции и защищает исторический опыт «от сентиментализации, присвоения и коммодификации туристическим сектором»<sup>197</sup>.

Не последнюю роль тут играет и географический фактор: город отдален от стянутого в центр (в большей мере Москва и в меньшей Санкт-Петербург) искусства и активных процессов вокруг него. В какой-то мере команда биеннале смотрит на это как на своеобразное преимущество. Иногородние участники Красноярской биеннале получают возможность ездить по Сибири, посещая места, в которые просто так, без цели, добраться обычно не получается (от исследований места и истории до пленэров в пространстве города). Становится важным запрос конкретного места, а феномен отдаленности, дистанцированности ставится во главу угла. В биеннале «Чертеж Сибири» (2007) находит отражение концепция ризомы, где прошлое связывается с настоящим в сложной системе отношений, отсылок и взаимодействий. Здесь задачей становится ответить на вызов топоса, определить себя в нем в качестве ответной реакции на исчерпанную идею глобализации. Поиск обозначений пространства осуществляется художниками, которые картографируют Сибирь своими открытиями-интерпретациями. Художник Виктор Сачивко в сотрудничестве с эстонской общиной создает инсталляцию, посвященную эстонцам, которые в начале XX века переехали в Сибирь осваивать плодородные земли. Серхио Белинчон находит параллели между пустынными улицами Енисейска и пейзажами

---

<sup>197</sup> Фаркухарсон А. Институциональные обычаи // «Невозможное сообщество» Антология. С. 175.

родной Испании, на фоне которых снимались популярные вестерны. Биеннале строится на историко-художественной исследовательской работе, где пересекаются актуальное и прошлое.

В Красноярске мировые процессы происходят в уменьшенном масштабе. Студенческий бойкот Венецианской биеннале 1968 года оборачивается здесь оспариванием молодыми художниками критериев попадания в программу биеннале.

Во время биеннале «Во Глубине» (2011) на территории музейного центра появилась работа, которую не допустили к участию в основном проекте. Партизанская работа молодых художников из Красноярска Ильи Гурьянова и Сергея Бастрыкина была выполнена из гофрокартона. Она представляла собой буквенную композицию - слово «ЖИЖА»<sup>198</sup>, которая из-за непогоды быстро расплылась в означаемое и превратилась в ироничное искаженное отражение одной из знаковых работ того года, расположившейся неподалеку – «FUTURE» Андрея Ройтера. Деревянные буквы которой были построены из старых досок, включая обломки сарая-долгожителя, стоявшего на территории музея-усадьбы Василия Сурикова. Оба произведения «бедными» материалами разделяли дальнейшее родство с итальянской Arte Povera, но расходились во вкладываемом авторами значении времени и пространства.

На I Красноярской биеннале «Прошлое и будущее в музее» 1995 года самым значимым стал проект-победитель Юрия Вэллы, ненецкого и хантыйского писателя, «оленевода, выступившего в роли художника»<sup>199</sup>. В подвале здания музея, где проходят трубы отопления и вентиляции, он устроил летнее стойбище оленевода, в котором находился все время работы экспозиции, рассказывая истории. Этот проект напоминает опыт Йозефа

---

<sup>198</sup> Которую всё-таки включили в каталог, выпущенный после проведения биеннале и дали эту работу под именем «Во глубине такая жижа и только жижу я здесь вижу».

<sup>199</sup> Из выступления Михаила Гнедовского «Роль сюжета в структуре музейной коммуникации: новые тенденции в европейском музейном деле» // Восьмая Красноярская музейная биеннале «Даль» (02.09.-11.11.2009). Каталог. С. 187.

Бойса на пятой Документе. По воспоминаниям Михаила Гнедовского, «люди приходили и уходили, подолгу слушали, и он, не повторяясь, несколько дней подряд рассказывал истории о своем стойбище, об обычаях своего народа, о каких-то случаях из жизни <...> Он говорил от лица своей культуры, через него культура говорила от первого лица»<sup>200</sup>.

Одна из заявленных проблем Документы 12 — колониализма и модерна, идущих рука об руку — находит свое отражение в сибирском измерении. Тема для Сибири такая же важная, как и вопросы, связанные с будущим. В контексте Красноярска она принимает собственное трагическое звучание. Живущие сейчас — наследники, как сказали бы сейчас, «успешных спецопераций» тех, кто когда-то пришёл на чужую землю, разрушив чужую культуру. Историческая ирония: бывший музей Ленина, ставший нынешним Красноярским музейным центром, на базе которого проходит биеннале, построен там, где раньше было сакральное место древних народов, живших до освоения этих земель Русью. А теперь в этом месте закрепляется и сохраняется история потерянного народа.

За годы существования вокруг события сформировалась своя аудитория. Музейный центр — единственный центр современного искусства Красноярска. В рамках его деятельности и проведения биеннале происходит контакт публики с современным искусством. Основные посетители биеннале — красноярцы. Сформировалось целое поколение людей, для которых биеннале и в целом то, что происходило на территории Музейного комплекса, стало обязательной и привычной частью культурного фона, его обогащением, отправной точкой, частью личной истории.

На фоне прогрессивности отдельных региональных институций становится заметной общая «слабость» культурной среды, формируемой другими культурными институциями. Это касается и среды

---

<sup>200</sup> Из выступления Михаила Гнедовского «Роль сюжета в структуре музейной коммуникации: новые тенденции в европейском музейном деле» // Восьмая Красноярская музейная биеннале «Даль» (02.09.-11.11.2009). Каталог. С. 187.

«профессиональных потребителей» – критиков, художников, специалистов по искусству, которая может сильно различаться по уровню компетенций. Проставание среды удачно выразился новосибирский художник и критик Константин Скотников, заметив, что в провинции жизнь «не современная, а раннекапиталистическая, феодальная или первобытно-общинная»<sup>201</sup>. И поэтому современный художник в запоздалом региональном постмодернизме по своим действиям и суждениям становится авангардистом.

Как заметил Леонид Тишков: «Всё держится на харизме директора и главного куратора. Действительно, если бы не они, то девяносто процентов художников сюда бы не приехали»<sup>202</sup>. Геннадий Рукша, на тот момент министр культуры Красноярского края, заметил, что Красноярская биеннале и Музейный центр работают на опережение, как это было в 1960-е годы в Красноярске с Театром юного зрителя, который никто не понимал.

Команда не только определяет стратегию действий институции. В случае регионов особенно заметным становится глубина концепции и кураторской мысли и качество их реализации. Государственные учреждения культуры учреждаются директивным образом, но если это единственное основание, становится сложно создать способный к самостоятельной жизни проект. Ответственность за долгожительство институции искусства ложится на плечи куратора или директора (или их союз), который способен сформулировать, воплотить в жизнь и сохранить без потери качества смысл её существования.

Для Виктора Мизиано вызов топоса является одним из современных условий работы и ответом на кризис дискурсивного тематизма, «который слишком абстрактный, псевдоуниверсальный, опирается во многом на исчерпанную идеологию глобализации, которая постулировала, что везде всё

---

<sup>201</sup> Скотников К. Новая Ичкерия – новосибирская зона художественного сепаратизма // Художественный журнал. 2000. № 33. С. 29.

<sup>202</sup> Из выступления Леонида Тишкова на круглом столе «Музей современного искусства в Сибири» // Девятая Красноярская музейная биеннале «Во глубине» (02.09.-05.11.2011). Каталог. С. 199.

одинаковое»<sup>203</sup>. Но то, что одними виделось как исследование родного пространства, для других было чрезмерным погружением, граничащим с отшельничеством в критическом уровне глубинности: «затерянные в океане современного художественного процесса, сибирские художники привыкли тонуть, что иллюзорно представлялось им погружением в глубину»<sup>204</sup>.

Облик институции определяет кураторский подход. Когда институция работает как выставочный комплекс, его определяет качество экспозиции. И в первую очередь концептуальный уровень осмысления материала. Это касается формулирования и контролирования происходящего и входящего в пространство институции. Эти нормы, уровень концептуализации, определяемые куратором, оказывают влияние на то, как будет попадать в пространство культурной институции «шевелиющаяся» действительность».

---

<sup>203</sup> Из выступления Виктора Мизиано на круглом столе «Перспективы Красноярской музейной биеннале» // Седьмая Красноярская музейная биеннале «Чертёж Сибири» (17.09.-18.11.2007). Каталог. С. 13.

<sup>204</sup> Константин Скотников. Новая Ичкерия – новосибирская зона художественного сепаратизма. С. 28.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В условиях глобализованного мира сформировалась новая форма культурной институции – биеннале. Это сверхпопулярное сегодня событие, которое при этом критикуется за перепроизводство и капитализацию искусства. Но, тем не менее, биеннале оказывается действенным способом репрезентировать современную художественную мысль. В формате этого типа выставок локальное проявляется в глобальном и становится видимым в общемировом масштабе.

Россия – сверхцентрализованная страна. Это обусловлено исторически и усилено капиталистическими процессами, для которых централизация и существование формы отношений «центр-периферия» весьма органичны. Видимых признаков того, что произойдут какие-либо качественные перемены, пока нет. В данных условиях совершаются культурные процессы в регионах.

Зарождающиеся и существующие формы институций в России – это движение в сторону построения российской системы современного искусства и попытки вписать страну в общемировой контекст, сделать её активным и сильным участником. У каждого из проанализированных событий были собственные первоначальные причины для возникновения.

Московская биеннале, главный проект страны, в 2015 году вошла в новую фазу. В связи с сильно сократившимся финансированием, она попала в положение региональных институций, которые пытаются работать в существующих условиях. С большими бюджетами ушёл былой размах, за громкими именами, которые, безусловно, должны были прозвучать на территории России, вновь проявилась необходимость сильной концепции.

Попытки региональных институций работать с современным искусством в данном исследовании проиллюстрированы примерами Уральской индустриальной биеннале и музея современного искусства



PERMM. Причины, по которым эти проекты возникли, были у каждого свои. И итоги, соответственно, тоже.

Анализ этих двух географически соседствующих событий помог обнаружить типичные трудности, с которыми сталкиваются региональные институции искусства – последствиями непрерывной централизованной истории страны, сопряженными с не до конца осмысленной травмой запаздывания, которая усугубляется во внутренних отношениях «центр-периферия».

Помимо этого становится видно насколько слабо развита система искусства. Тяжело добиться адекватного восприятия процессов современного искусства силами одной институции. Одним музеем или биеннале проблему слабой и отстающей региональной культуры не решить. Это задача ложится и на другие институции искусства, образовательные структуры: художественные ВУЗы и институты, которые сильно запаздывают в образовательных программах.

Красноярская музейная биеннале существует с 1995 года и была основана на базе Красноярского музейного центра. Как институция она разделяет с ним команду и концепцию. Это взаимное влияние сказывается на их деятельности и форме существования. Кураторская концепция, сформулированная ко времени третьей биеннале, актуальна до сих пор. Она, в свою очередь, выросла из концепции развития Музейного центра, сформулированной на заре его возникновения на территории бывшего музея Ленина.

История Красноярской музейной биеннале представляет собой непрерывное проживание концепции, в которой сохраняется набор равновеликих составных элементов – память, музей, прошлое, искусство, пространство, общество. Это полевое исследование местности, где музей – лаборатория, а биеннале – регулярная процедура «межевания» современности, рефлексия на прошлое и формулирование задела на будущее.

Так происходит сосуществование музея и биеннале на одной территории.

Биеннале начиналась как событие, объединяющее профессионалов музейного дела, которым было нужно учиться существовать в условиях новой страны, недавно пережившей Перестройку. Концепция и форма события постепенно подвергались трансформации. Но при этом оставалась неизменной её музейность и нацеленность на создание условий для встречи. На протяжении всего существования выставки эти два понятия остаются важными компонентами концепции. Главный принцип, которого придерживается биеннале: оставаться в первую очередь площадкой, где происходит встреча художника и музея как института культурного наследия.

Предметом исследования биеннале, которую невозможно воспринимать в отрыве от Красноярского музейного центра, стало пространство Сибири. В рамках проведения биеннале происходит исследование территории художественными средствами. Силой искусства формируется иная, альтернативная государственному, интерпретация местности. Биеннале мифопоэтизирует пространство в высказываниях современных художников. А музейный центр, как институция памяти и наследия, фиксирует эти практики.

На материале далёкой Сибири универсальное и общее, отдаляясь в непривычное окружение, выглядит иначе, происходит «удаление с целью укрупнения»<sup>205</sup>. Биеннале задается вопросом: «Что можно противопоставить индустриальному давлению «сибирских руд», кроме затянувшегося «гордого терпенья?»<sup>206</sup>. Как выразился куратор Сергей Ковалевский в концепции VII Красноярской биеннале, «в случае Сибири, где нет глубокого культурного слоя, нет «почвы», и в определенном смысле — «нет истории» легче обнажается природа русского сознания <...> Расползание Руси, одновременно созидание России — подлинная основа русской идентичности» (Владимир

<sup>205</sup> Сергей Ковалевский. Даль. Короткое утверждение российской отрицательности // Восьмая Красноярская музейная биеннале «Даль» (02.09.-11.11.2009). Каталог. С. 8.

<sup>206</sup> Сергей Ковалевский. Пропозиции глубины // Девятая Красноярская музейная биеннале «Во глубине» (02.09.-05.11.2011). Каталог. С. 9.

Малявин). Сибирская «растяжка» раздвигает горизонт российского самоопределения, задавая потенциал творческого напряжения. Возможно, Сибирь, как позитивно заряженная «пустота», скрывает ресурс воображения новой постиндустриальной цивилизации»<sup>207</sup>.

«Слабая» включенность в современный мировой художественный дискурс (и рынок) позволяет легче и свободнее перемещаться в идейном и концептуальном, контекстном измерении искусства. Это внутренняя автономия и децентрализация, которая помогает вырабатывать другое отношение к центру и уходить от болезненной догоняющей легитимации к взаимодействию и взаимовыгодному партнерству.

В мировой практике биеннале рассматривается как привлекательный инвестиционный проект, притягивающий туристов. Можно сказать, что в Красноярске отдаленность места проведения становится защитным барьером, оберегающим от искушения стать массовым событием. Тем не менее для Красноярска биеннале – это своя рутина, воспитавшая за 20 лет лояльную публику. Музей здесь – камера хранения в перманентном процессе обновления и уточнения содержимого, он всегда готов стать местом встречи с искусством для нового зрителя.

На деятельности и существовании региональной институции искусства сказываются как общемировые процессы глобализации, так и специфические российские, обусловленные исторически последствиями централизации государства.

В 2007 году во время круглого стола «Образ территории как инструмент регионального развития» произошел следующий диалог, наглядно демонстрирующий проблему отношений «центр-периферия» на уровне поддержки региональных проектов современного искусства на федеральном уровне:

«Николаас Ильин (директор по корпоративному развитию Фонда

---

<sup>207</sup> Сергей Ковалевский. Чертёж Сибири. Концепция. / Седьмая Красноярская музейная биеннале «Чертёж Сибири» (17.09.-18.11.2007). Каталог. С. 22.

Соломона Р. Гуггенхайма в странах Европы и Ближнего Востока): «У меня простой вопрос: вот Московская биеннале получает каждые два года два миллиона долларов от федерального агентства культуры и кинематографии. Сколько денег это агентство вам дало на вашу биеннале?». Михаил Шубский (директор Красноярского музейного центра): «Очень хороший вопрос. За 14 лет существования биеннале мы получили 100 тысяч рублей на издание каталога в 1997 году, вот все финансы от агентства из Москвы»<sup>208</sup>. Эта история типична во взаимоотношения Москвы и регионов в вопросах современного искусства.

Власть всегда будет поддерживать культурные проекты, преследуя свои интересы по восстановлению очередного набора вечных ценностей, у которых часто обнаруживается некая полезная государству функция. Поэтому на институции искусства ложится задача сопротивляться упрощению и сопутствующим им призывам к ясности, понятности и доступности, граничащими с развлекательностью. По словам критика Анны Толстовой, в Красноярске становится ясно, «за что чиновники от культуры так не любят современное искусство. Оно действительно провокационно, но не в том смысле, что норовит показать голый зад или плюнуть на крест. Оно – в силу своей леворадикальной и критической позиции – всегда наступает на больные мозоли»<sup>209</sup>.

Красноярская музейная биеннале проходит своими силами, без регулярной и институциональной поддержки из Москвы. Вероятность того, что в Красноярске появится филиал Государственного центра современного искусства низка. Директор ГЦСИ Михаил Миндлин говорит, что в Красноярске ему делать нечего: тут уже образовалась собственная институция»<sup>210</sup>.

Институция искусства воплощена в людях, которые её создают. Она

---

<sup>208</sup> Образ территории как инструмент регионального развития. Круглый стол / Седьмая Красноярская музейная биеннале «Чертёж Сибири» (17.09.-18.11.2007). Каталог. С. 188.

<sup>209</sup> Толстова А. Девять раз одной биеннале // Коммерсант. 2011.

<sup>210</sup> Толстова А. Девять раз одной биеннале // Коммерсант. 2011.

выступает как форма групповой субъективности и является производной от той художественной среды, в которой она действует. Институтция искусства способна оформить творческий запрос конкретного места, «канонизировать его и дать ему ресурс»<sup>211</sup>. Её деятельность направлена на искусство, а не культурную индустрию. Институтция – как творческий рывок, всегда адекватный моменту, в котором находится данная художественная среда, она «оформляет наличное»<sup>212</sup>, а не имитирует кажущееся нормативным и адекватным.

Исследование и анализ истории Красноярской музейной биеннале показало, что куратор биеннале, действующий на региональной территории способен выстроить жизнестойкую концепцию институтции. У куратора лично нет непосредственной роли в процессах децентрализации институтций современного искусства. Но практическое воплощение его идей возможно тогда, когда есть солидарная с ним команда – в случае Красноярска – общий для биеннале и музея коллектив. Тем самым создаётся автономная от столицы институтция в рамках деятельности которой реализуются идеи и происходят процессы, соотносящиеся с тем, что происходит в глобальном мире искусства.

---

<sup>211</sup> Мизиано В. Вести актуальную художественную жизнь сегодня — уже значит плыть против течения. С. 172.

<sup>212</sup> Мизиано В. Вести актуальную художественную жизнь сегодня — уже значит плыть против течения С. 172.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адорно Т. Музей Валери-Пруста // Художественный журнал. 2012. № 4 (88). С. 23-32.
2. Альтюссер Л. Идеология и идеологические аппараты государства (заметки для исследования) // Неприкосновенный запас. 2011. № 3 (77). С. 14-58.
3. Аронсон О. Участие в сообществе – неучастие в произведении // Художественный журнал. 2011. № 41. С. 10-14.
4. Бадью А. Тезисы о современном искусстве // Газета новой творческой платформы «Что делать?». 2004. № 6. С. 7.
5. Басуальдо К. Подвижная институция // The Manifesta Journal Reader: избранные статьи по кураторству. СПб.: Издательство «Арка», 2014. С. 30-42.
6. Беньямин В. О понятии истории / Пер. с нем. и коммент. С. Ромашко // Новое литературное обозрение. 2000. № 46. С. 81-90.
7. Бишоп К. Антагонизм и эстетика взаимодействия // «Невозможное сообщество» Антология. Книга 3. М.: Московский музей современного искусства, 2011-2015. С. 148-170.
8. Бишоп К. Радикальная музеология, или Так ли уж «современны» музеи современного искусства? М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 96 с.
9. Бодрийар Ж. Насилие глобализации // Логос. 2003. № 1(36). С. 20-23.
10. Брок Б. Воцивилизовывание культур // Художественный журнал. 2000. № 33. С. 11.
11. Буррио Н. Большой проект должен породить дискуссию // Художественный журнал. 2003. № 53. С. 56-58.
12. «Во глубине». Девятая Красноярская музейная биеннале (02.09.-05.11.2011). Каталог. Красноярск: Красноярский музейный центр, 2012. 216 с.
13. Воропай Л. Институции // «Невозможное сообщество». Глоссарий. М.,

2015. Т. 2. С. 36-37.

14. Бухло Б. Социальная история искусства: модели и понятия // Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: Ад Маргинем, 2015. С. 22-31.
15. Гельман М. Русское провинциальное // Эксперт-Урал. 2009. URL: <http://www.acexpert.ru/archive/44-398/russkoe-provincialnoe.html> (дата обращения: 16.05.2016).
16. Гельман М. Russkoe bednoe. Materia Prima Концепция проекта «Биеннале графики (Арт-Территория) – Русское Бедное. MateriaPrima // PERMM, музей современного искусства. URL: <http://permm.ru/press-relizyi/russkoe-bednoe.-materia-prima.html> (дата обращения: 16.05.2016).
17. Гилен П. Бормотание художественного множества. Глобальное искусство, политика и постфордизм. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 288 с.
18. Гниренко Ю. Надеюсь на гуманизм // Художественный журнал. 2005. № 57. С. 84-86.
19. Годер Д. Повсюду слышны вопли, что в стране бескультурие. Чушь все это // Большой Город. 2012. URL: [http://bg.ru/entertainment/dina\\_goder\\_povsyudu\\_slyshny\\_vopli\\_chno\\_v\\_strane\\_be-11407/](http://bg.ru/entertainment/dina_goder_povsyudu_slyshny_vopli_chno_v_strane_be-11407/) (дата обращения: 16.05.2016).
20. Гройс Б. «Большой проект» как индивидуальная ответственность // Художественный журнал. 2003. № 53. С. 40-44.
21. Гройс Б. Глобализация и теологизация политики // Художественный журнал. 2004. № 56. С. 23-26.
22. Гройс Б. Западный постмодернизм и восточный постсоциализм. Выступление на конференции в ЦСИ «Гараж» «Где черта между нами?» // Gallery.spb. .2015. С.60-65.
23. Гройс Б. Политика поэтики. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 400 с.
24. Гройс Б. Раньше люди кормились с заводов, теперь — с биеннале // Риа

- Новости. 2010. URL : <http://ria.ru/interview/20100913/275136166.html>  
(дата обращения: 16.05.2016).
25. Гуськов С. Интервью с Виктором Мизиано в рамках выставки «Невозможное сообщество» // Сайт проекта «Невозможное сообщество».  
URL:[http://www.ic.mmoma.ru/press/sergej\\_guskov\\_nevozmozhnoe\\_soobwe  
stvo\\_intervyu\\_s\\_viktorom\\_miziano\\_around\\_art/](http://www.ic.mmoma.ru/press/sergej_guskov_nevozmozhnoe_soobwestvo_intervyu_s_viktorom_miziano_around_art/) (дата обращения :  
16.05.2016).
26. «Даль». Восьмая Красноярская музейная биеннале (02.09.-11.11.2009).  
Каталог. Красноярск: Красноярский музейный центр, 2014. 217 с.
27. Деготь Е. Екатеринбург – это Советский Союз в его высшем  
проявлении // Ura.ru, российское информационное агентство. 2010.  
URL: <http://ura.ru/articles/1036255541> (дата обращения 16.05.2016).
28. Де Дюв Т. Глокальное и сингуниверсальное. Размышление об искусстве  
и культуре в глобальном мире // Художественный журнал. 2014. № 84.  
С. 58-67.
29. Де Дюв Т. Именем искусства. К археологии современности. М.: Изд.  
дом Высшей школы экономики, 2014. 192 с.
30. Джейкоб М.Д. Места с прошлым: кураторский манифест // Теории и  
практики. 2015. URL : [http://special.theoryandpractice.ru/places-with-the-  
past](http://special.theoryandpractice.ru/places-with-the-past) (дата обращения: 16.05.2016).
31. Джозелит Д. Об агрегаторах // Художественный журнал. 2015. № 93. С.  
112-123.
32. Забел И. Короткая прогулка по четырём комнатам Младлена  
Стилиновича // Художественный журнал. 2014. № 4 (88). С. 97-105.
33. «Искусство памяти» Четвёртая Красноярская музейная биеннале (5-  
9.06.2001 г.). Каталог. Красноярск: Красноярский музейный центр,  
2003. 56 с.
34. Кагарлицкий Б. Неолиберализм нулевых // Художественный журнал.



2011. № 82. С. 20-34.

35. Кагарлицкий Б. Россия на периферии // Логос. 2003. № 6 (40). С. 3-13.
36. Карпов В. Музей-газета // Авангардная музеология под редакцией Жилияева А. М.: V-A-C press, 2015. С. 242-243.
37. Кендел Г. Ужас, ужас // «Художественный журнал. 2000. № 33, 2000. С. 7-10.
38. Кобрин К. Точка отсчета. Как и откуда описывать город // Артгид. 2015. URL: <http://artguide.com/posts/851> (дата обращения 16.05.2016).
39. Ковалевский С. Музейная биеннале Красноярска // Диалог искусств. 2 0 1 6 . U R L : <http://di.mmoma.ru/news?mid=2227&id=870> (дата обращения: 16.05.2016).
40. Ковалевский С. Театр памяти XX века. Искусство мест и образов. Концепция экспозиционного конкурса. IV Красноярская музейная биеннале // Gif.ru, информагентство «Культура». 2000. URL: <http://www.gif.ru/actions/biennale4-teatr-pamyati/> (дата обращения: 16.05.2016).
41. Колпаков И. Что происходит в Перми после «культурной революции» // Городской интернет-сайт The Village. 2013. URL: <http://www.the-village.ru/village/city/regions/130773-novaya-geografiya-kulturnaya-revolyuetsiya-v-permi> (дата обращения: 16.05.2016).
42. Кримп Д. На руинах музея. М.: V-A-C press, 2015. 432 с.
43. Куренной В. Советский эксперимент строительства институтов // Время вперед! Культурная политика в СССР / под ред. И.В. Глущенко, В.А. Куренного; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2013. – 272 с.
44. Лазарева Е. Просто ли делать музей? // Художественный журнал. 2009. U R L : <http://xz.gif.ru/numbers/71-72/is-it-easy/> (дата обращения: 16.05.2016).
45. Лиотар Ж.-Ф. Постмодерн в изложении для детей: Письма: 1982-1985.

- М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2008. 145 с.
46. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. СПб.: Алетейя, 2013. 160 с.
47. Литичевский Г. Третье дано // Художественный журнал. 2003. № 53. С. 38-40.
48. Мазин В. Гостеприимство // «Невозможное сообщество». Глоссарий . М., 2015. Т. 2. С. 13-14.
49. Мизиано В. Вести актуальную художественную жизнь сегодня — уже значит плыть против течения // Логос. 2015. № 5. С. 168-187.
50. Мизиано В. Возлюби свою травму как самого себя // Видеозапись 3-ей международной конференции Музея «Гараж» «Где черта между нами? Поучительные истории, рассказанные сегодня». 2015. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Yy-DtcfcIfM&index=10&list=PLRSwFqRcpg4FUtJ8dzwPml0FdNT83rosG> (дата обращения: 16.05.2016).
51. Мизиано В. «Другой» и разные. М.: Новое литературное обозрение, 2004. 304 с.
52. Мизиано В. История и опыт Манифесты. Видеозапись лекции. // Институте УНИК. 2013. URL: [http://unic.edu.ru/about\\_unic/video/otkrytaya\\_lekciya\\_victora\\_myziano.html](http://unic.edu.ru/about_unic/video/otkrytaya_lekciya_victora_myziano.html) (дата обращения: 16.05.2016).
53. Мизиано В. Покажи мне Стамбул // Художественный журнал. 2005. № 60. С. 109-112.
54. Мизиано В. Пять лекций о кураторстве. М.: Ад Маргинем, 2014. 256 с.
55. Мизиано В. Я требую от власти ответственности. Беседа Вадима Руднева с главным редактором «Художественного журнала» // Логос. 1999. № 6 (16). С. 4-9.
56. Мы перевернём Россию. Буклет Красноярского музейного центра.
57. Нанси Ж.-Л. Непроизводимое сообщество. М.: Водолей, 2011. 208 с.
58. Нанси Ж.-Л. Самое необщее общее // «Невозможное сообщество»

- Антология. Книга 3. М.: Московский музей современного искусства, 2011-2015. С. 4-7.
59. О'Нил П. Культура кураторства и кураторство культур(ы). М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 272 с.
60. Обрист Х.У. Краткая история кураторства. М.: Ад Маргинем, 2012. 256 с.
61. «Открытый музей: urbi et orbi». Вторая Красноярская музейная биеннале (27.09.-03.10.1997). Каталог. Красноярск: Красноярский музейный центр, 1999. 44 с.
62. Петровская Е. Безымянные сообщества. М.: Фаланстер, 2012, 384 с.
63. Петровская Е. Этот смутный образ девяностых // Художественный журнал. 1999. № 25. С. 13-16.
64. Прудникова А. Сессия 2. Коллекция как инструмент новых институциональных стратегий // Видеозапись 3-ей международной конференции Музея «Гараж» «Где черта между нами? Поучительные истории, рассказанные сегодня». 2015. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=02Sk1bnC1pg&list=PLRSwFqRcpg4FUtJ8dzwPml0FdNT83rosG&index=9> (дата обращения: 16.05.2016).
65. Пыркина Д. Институты власти vs арт-институты // Художественный журнал. 2008. № 67/68. С. 51-54.
66. Ревзин Г. Цвет в конце туннеля. «Свое иное» Михаила Рогинского // Газета «Коммерсантъ». 2005. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/545832> (дата обращения: 16.05.2016).
67. Робертс Дж. Биеннале между периферией и центром // Художественный журнал. 2003. № 53. С. 46-50.
68. Робертс Дж. Куратор как производитель: эстетический разум, неэстетический разум и безграничная идеация // The Manifesta Journal Reader: избранные статьи по кураторству. СПб.: Издательство «Арка»,

2014. С. 174-182.

69. Ромашко С. Три родовые травмы новоевропейского музея // Художественный журнал .2014. № 4 (88). С. 17-22.
70. Сальников В. «Эгокач в Стамбульском кремле. В ожидании коллективизма // Художественный журнал. 2002. № 41. С. 83-84.
71. Скотников К. Новая Ичкерия – новосибирская зона художественного сепаратизма // Художественный журнал. 2000. № 33. С. 28-29.
72. Смит Т. Осмысляя современное кураторство. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 272 с.
73. Соколов А. Закат Запада // Художественный журнал. 2003. № 53. С. 18-22.
74. Сорокина Е. Венеция / Стамбул // Художественный журнал. 2007. № 67-68. С. 150-155.
75. Токумицу М. Все без ума от кураторов // Артгид. 2015. URL: <http://artguide.com/posts/901> (дата обращения: 16.05.2016).
76. Толстова А. Девять раз одной биеннале // Коммерсант. 2011. URL: <http://kommersant.ru/doc/1762251> (дата обращения: 16.05.2016).
77. Трубина Е. Город: стратегии и тактики// Художественный журнал. 2013. № (1) 89. С. 83-91.
78. Трубина Е. Центр и периферия: между ростом и развитием // Логос. 2013. № 4 (94). С. 237-266.
79. Туркина О. Большая выставка: от блокбастера к сериалу // Художественный журнал. 2003. № 53. С.66-71.
80. Туркина О. Искусство не замечают... // Gallery.spb. 2015. С.102-105.
81. Туркина О., Мазин В. Лов перелётных означающих в институте современного искусства // Художественный журнал. 1999. № 25. С. 35-38.
82. Туркина О. «Последняя Венецианская биеннале XX столетия» (13 марта 1999 года). Видеозапись лекции // Фонд «ПРО АРТЕ». 2015.

URL:<http://www.proarte.ru/lib/192/> (дата обращения: 16.05.2016).

83. Туровская М. Зубы дракона. Мои 30-е годы. М.: Corpus, 2015. 656 с.
84. Туровский Р. Бремя пространства как политическая проблема России // Логос. 2005. № 2 (47). С. 124-171.
85. Управление территориальным развитием: курс лекций для слушателей магистратуры 2010-2012 гг. Расшифровки аудиозаписей к учебной программе. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2015. 320 с.
86. Фаркухарсон А. Институциональные обычаи // «Невозможное сообщество» Антология. Книга 3. М.: Московский музей современного искусства, 2011-2015. С. 171-180.
87. Фирсов Б.М. Историческая динамика развития советской и постсоветской культуры // Куда идет Россия. Трансформация социальной сферы и социальная политика / Под общ. ред. Заславской М.: Дело, 1998. С. 70-78.
88. Франко Ф. Венецианская биеннале в 1895-1974 годах: изменение кураторского подхода // The Manifesta Journal Reader: избранные статьи по кураторству. СПб.: Издательство «Арка», 2014. С. 191-201.
89. Фурман И. Виталий Куренной: «Апеллируя к самобытности России, вы открываете ящик Пандоры» // Теории и практики. 2016. URL: <http://theoryandpractice.ru/posts/8066-vitaly-kurennoy> (дата обращения: 16.05.2016).
90. Хемел Э. Событие (Ален Бадью) // «Невозможное сообщество». Глоссарий. С 102-103.
91. Хоркхаймер М., Адорно Т. Культурная индустрия: просвещение как способ обмана масс. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 104 с.
92. «Чертёж Сибири». Седьмая Красноярская музейная биеннале (17.09.-18.11.2007). Каталог. Красноярск: Красноярский музейный центр, 2012. 218 с.
93. Чухров К. Game биеннале: трэш и гламур в одном флаконе //

- Художественный журнал. 2005. № 57. С. 74-78.
94. Шурипа С. Различие и идентичность. Художественный дискурс после 1960-х. // Труды ИПСИ. Том 1. Избранные лекции по современному искусству и философии ИПСИ 2015 — 272 с.
95. Щербакова Е. Харальд Зеeman: такой же первооткрыватель, как и все мы // Логос. 2015. № 5 (25). С. 33-52.
96. Эрмитаж «провинциальный», или Империя Эрмитаж. Выставочная деятельность музея в регионах СССР и Российской Федерации. СПб.: Славия, 2011. – 336 с.
97. Эше Ч. Скромные предложения и безрасудный оптимизм // Художественный журнал. 2005. № 58/59. С. 6-8.
98. Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 604 с.
99. Bart de Baere talks about the 6th Moscow Biennale // Biennale Foundation. 2015. URL: <http://www.biennialfoundation.org/2015/11/12115/> (дата обращения: 16.05.2016).
100. Baker G. The Globalization of the False: A Response to Okwui Enwezor // Documents. 2003. № 23. P. 20-25.
101. Bonami F., Esche C. Debate: Biennials // Frieze. 2005. URL: <https://www.frieze.com/article/debate-biennials> (дата обращения: 16.05.2016).
102. Fraser A. From the Critique of Institutions to an Institutions of Critique // Institutional critique: an anthology of artist's writings. Edited by Alexander Alberro and Blake Stimson. Cambridge, MA: MIT Press, 2009. P. 408-425.
103. Groys B. Introduction – Global Conceptualism Revisited // E-flux. 2011. URL: <http://www.e-flux.com/journal/introduction%E2%80%94global-conceptualism-revisited/> (дата обращения: 16.05.2016).
104. Haacke H. Museums, managers of consciousness // Institutional critique: an anthology of artist's writings. Edited by Alexander Alberro and Blake

Stimson. Cambridge, MA: MIT Press, 2009. P. 276-291.

105. Joselit D. In Praise of Small // Near Contact by David Joselit and Amy Lien & Enzo Camacho. NY.: Common Practice New York, 2016. P. 4-21.
106. Krauss R. Postmodernism's museum without walls // Thinking about Exhibitions. Edited by Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson and Sandy Nairne. Abingdon: Routledge. 2008. P. 341-348.
107. Krauss Rosalind E.. The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum // October. 1990. № 54. P. 3-17.